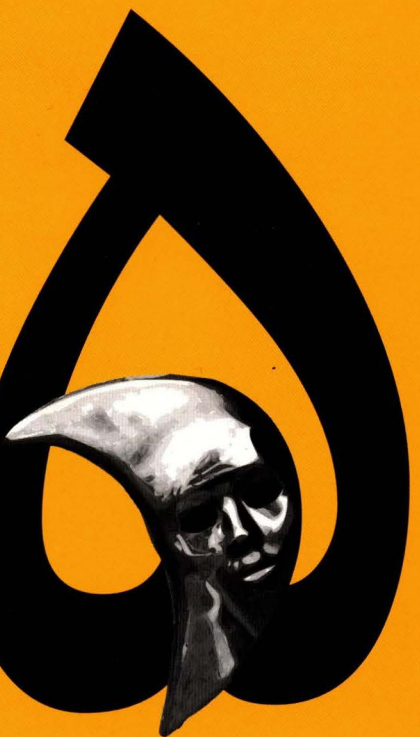


نشریه روزانه

بیست و دومین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

تصویر TASSVIR

Nader Davoodi / *Back Stage of* A Thousand and the First Night (Bahram Beizaei)

نمایشگاه سالانه عکس تئاتر ایران ۱۳۸۲
IRANIAN THEATRE PHOTOGRAPHY 2003

نادر داودی / پشت صحنه شب هزار و یکم (بهرام بیضایی)

مرکز هنرهای نمایشی
Dramatic Arts Center

تئاتر، صحنهٔ همگرایی عواطف انسانی

Theatre the Scene of Humanistic Feelings Unification

نشریه روزانه

بیست و دومین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر

شماره پنجم/ ۶ 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

همدلی جمعی در سایه خرد تئاتر

تئاتر مناسب‌ترین بستر، برای آموزش و عبرت است. از این کلاس بزرگ و همه فن حریف می‌شود جوامع انسانی را متحول کرد. هنری است جمعی که همان ابتدای نطفه بستن اندیشه، خرد جمعی را به کمک می‌طلبد و از همان اول تمرین، فعالیت جمعی را گوشزد می‌کند. شاید هیچ رشته‌ی هنری دیگری تا بدین پایه، نیاز به همدلی و همگرایی گروهی ندارد. و این یعنی هماهنگ شدن فرد با جمع. در عین حال که فرد جایگاه خود را از کف نمی‌دهد، چنانچه کوچکترین خدشه‌ای در هر مرحله از فعالیت تئاتری صورت پذیرد، در هنگام عرضه اثر بر صحنه، ناهماهنگی ناشی از این نقصان چندین برابر خودنمایی می‌کند و تماشاگر نه تنها از لذت ناب جذب در اثر محروم می‌ماند، بلکه دل آزرده از تماشای یک فعالیت سمفونیک ناموزون محل اجرا را ترک می‌کند. همه آنچه در این خصوص بیان شد، از ابتدا تا انتها، یعنی تمرین دموکراسی. و این چیزی است که تئاتر از بدو پیدایش داعیه دار آن بوده است. تئاتر خانواده‌ی بزرگ و محرمی است، طبیعی است هر آنچه در یک خانواده رخ می‌دهد مربوط به همان خانواده است. قرار نیست مشکلات ابتدایی و بعضاً ساده و سطحی را در خارج از این خانواده به تماشا بگذاریم. تشکیل خانه تئاتر و دیگر صنوف خاص تئاتری ویژه همین تمرین‌ها و ممارست‌ها است. چگونه است که تمام حرف و مشاغل آزاد و بعضاً تولیدی، همه صنوف خاص خود را دارند و با جدیت مسایل خودش را حل می‌کنند، تازه هیچکدام به اندازه هنر شریف تئاتر داعیه ایجاد تحول اجتماعی ندارند اما با تکیه بر باورها و اعتقادات و رفتارهای سنتی و اخلاقی با هم کنار می‌آیند. باعنایت به نزدیکی و مقایسه و تبادل تئاتر ایران با سایر نقاط جهان، لازم است این مهم بیش از پیش در منش اهالی تئاتر از هر صنف تقویت شود.

دغدغه این خدمتگزار از این روست که اگر نتوانیم در این مرحله به نقطه‌ای از اشتراک مساعی برسیم، آسیبی جدی و جبران‌ناپذیر بر هنر این مرز و بوم وارد می‌شود.

اعتقاد راسخ دارم آنچه از هنر می‌ماند، آثار خلق شده در صحنه‌ها است، افتخاری برای آیندگان که در راهند و بزودی می‌رسند، کم و بیش، دیر و زود همه چیز را صاحب می‌شوند، هرگز از خود نخواهند پرسید در دوران صدارت و مدیریت هنری چه کسی این حجم اثر خلق شده یا نشده. بلکه تحقیقی جدی پیرامون آثار می‌کنند. بکوشیم همدلی جمعی را در سایه خرد نهفته در هنر تئاتر باور کنیم.

مجید شریف خدایی

فهرست

خبر	۲
نمایش امروز	۶
نقد دیروز	۱۵
نمایش و نیایش	۲۳
مقالات	۲۴
کاریکاتور	۳۲

تئاتر شهر، شب‌ها هم زنده است

جشنواره که آغاز می‌شود، اقشار مختلف جامعه به تکاپو می‌افتند. چه آنها که حرفه‌ی تخصصی شان تئاتر است و چه آنها که در رشته‌های مختلف فعالیت می‌کنند. در مجموعه تئاتر شهر وقتی پاسی از شب گذشته در راهروها و دالان‌های تئاتر شهر قدم بزنید! اگر تنهایی بر شما چیره نشود. از هر کدام از سالن‌ها صدایی به گوش می‌رسد، صدای گروه هایی که مشغول طراحی صحنه و یا حتی تمرین هستند. در دفتر بولتن جشنواره نیز با آنکه در نیمه‌های شب از ازدیاد جمعیت کاسته شده. اما عده‌ای مشغول ویرایش، عده‌ای در حال تنظیم اخبار و یا حتی صفحه‌بندی هستند.

قلم‌موی نقاش بر صفحه خیابان

این روزها در ساعاتی که آرام‌آرام به سمت تئاتر شهر گام برمی دارید. بدون شک ازدحام

مردم را می بینید که دایره‌ای انسانی را ساخته‌اند. منظور از دایره، ازدحام نیست، بلکه چیزی است که درون دایره اتفاق می‌افتد.

نمایش خیابانی:

سال‌هاست که نمایش‌های خیابانی از این جشنواره به آن جشنواره می‌روند و سال‌هاست که حلقه‌ی آدمیان گرداگرد این نمایش‌ها حلقه می‌زنند. در طول این سال‌ها قانون نانوشته (و یا شاید نوشته‌ای) مبنی بر عدم حضور بازیگران زن در این نوع نمایش‌ها وجود داشت و یا شاید هم ما نمایشی خیابانی با بازیگر زن ندیده بودیم.

اما دیروز این قانون نانوشته (که شاید برآمده از نوع نگاه عرفی جامعه ما به بازیگری بالاخص بازیگری برای خانم هاست) شکست. دیروز "اکرم میرمحمدی" بازیگر نمایش "گالری خیابانی" با حضور خود در بین تماشاگران مشتاقی که دورتادور او جمع شده بودند. بازیگران زن را در این عرصه هم تثبیت کرد.

"گالری خیابانی" نمایش بود. اما آنهایی که از چند سال پیش در محوطه‌ی تئاتر شهر رفت و آمد دارند. زنی را به یاد می‌آورند که گرد ساختمان استوانه‌ای تئاتر شهر تابلوهای نقاشی اش را می‌فروخت.

شاید نمایش "گالری خیابانی" برگرفته از زندگی آن زن باشد. زنی که اینک نمایش بازی می‌کند. اکرم میرمحمدی "گالری خیابانی" را پیش از این نه بازی، که زندگی کرده بود.

هوای پاک می‌آید

سیگار معضل است. سیگار برای همه اللخصوص برای بازیگران مضر است. سیگار صدا و بیان را خراب می‌کند. سیگار بدن را خراب می‌کند. سیگار هوا را آلوده می‌کند و...

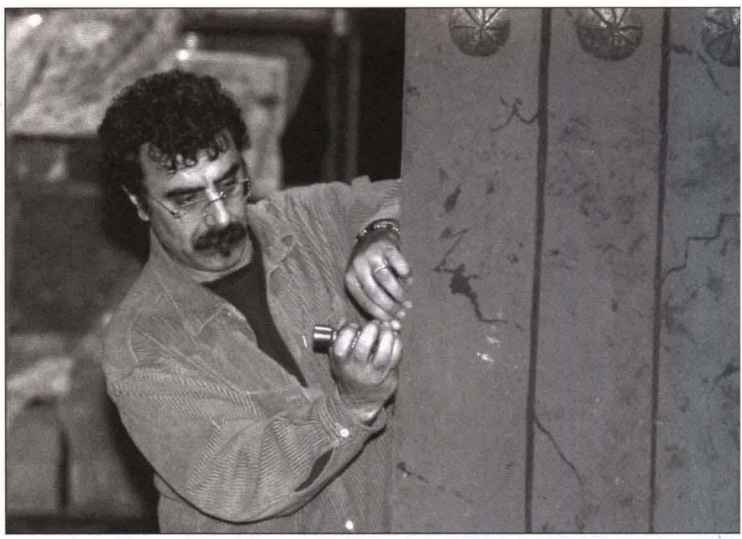
اما ظاهراً مجلس شورای اسلامی این مشکل را حل کرد. طبق قانون جدید، کشیدن سیگار در اماکن عمومی سربسته ممنوع اعلام شده است. از دیروز نسیم این قانون به تئاتر شهر هم وزیده و مسئولین بخش‌های مختلف این ساختمان را بر آن داشته که این قانون سلامت بخش را به اجرا درآورند. اگر در این روزها سیگار دستتان باشد بی شک به کسی برخواهید خورد که از شما خواهش کند: سیگارتان را در محوطه‌ی تئاتر شهر خاموش کنید.

پس مرگ بر سیگار. درود بر سلامتی، پیش به سوی تمرین بیان:

آ، اَ، اِ، ای، اُ، او!

همکاری طراحان صحنه

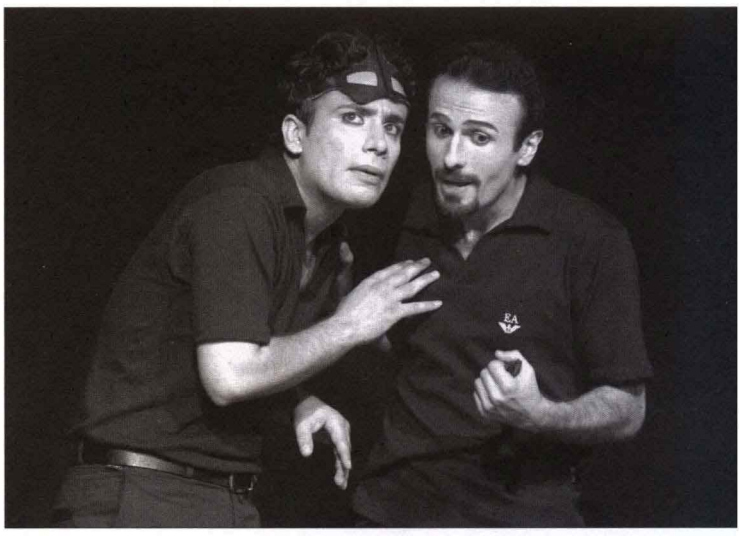
اگر قرار باشد در چند سال اخیر چند طراح صحنه فعال را نام ببریم، بی‌هیچ سابقه‌ی آشنایی یا دوستی، به نام نرمین نظمی، سیامک احصایی و پیام فروتن برمی خوریم. آنها سال‌هاست به عنوان طراحان حرفه‌ای تئاتر کشور، خود را به جامعه‌ی تئاتری ثابت کرده‌اند و هر کدام در طول فعالیتشان، دست کم یک بار از جوایز بخش طراحی صحنه سود برده‌اند. با توجه به این نگرش، اینها رقیبانی سرسخت برای یکدیگر به شمار می‌آیند و هر یک به تنهایی در صدد ربودن جوایز جشنواره هستند. اما آنچه جذاب است. اینکه، اینها رقابت را فراموش کرده‌اند و در روزهای سخت جشنواره به کمک یکدیگر شتافته‌اند. این روزها اگر شب پیش از اجرای هر یک از نمایش‌هایی که یکی از اینها طراح آن بوده‌اند به سالن اجرایشان می‌رفتید. بی‌شک دو طراح دیگر را هم می‌دیدید که با شور و انرژی فراوان در حال یاری رساندن به رقیب خود می‌باشند. عکس زیر سیامک احصایی است در حال کمک در ساخت دکور نمایش "شکلک" با طراحی پیام فروتن. قطعاً نرمین نظمی هم جایی در همان



نزدیکی‌ها به کمک به این همکلاس و دوست قدیمی خود مشغول است. پس کلاهمان را به احترام این سعه‌ی صدر از سربرمی‌داریم.

حضور دوباره هوشیار

نمایش بشر و ملیخا امسال در بخش مروری بر جشنواره، به اجرا درمی‌آید. عبدالرحمان

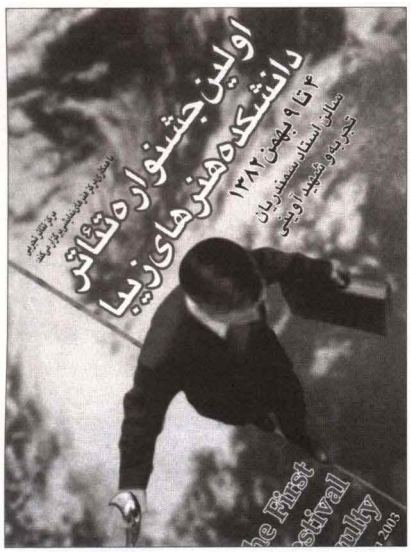


هوشیار که سال گذشته به ایفای نقش اصلی در این نمایش پرداخته بود، به علت پاره‌ای مشکلات در اجرای عمومی آن حضور نداشت. اما فردا شب شاهد حضور دوباره‌ی وی در این نقش خواهیم بود.

نظرخواهی درباره‌ی تله تئاتر

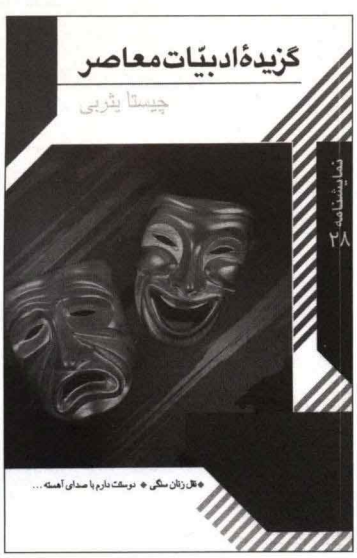
علاوه بر افرادی که به نظرسنجی روزانه در مورد آثار اجرا شده در جشنواره فجر می‌پردازند، گروهی نیز به پرسش و نظرخواهی در مورد تله تئاتری‌ها پخش شده از شبکه‌ی چهار مشغولند. با توجه به اینکه این نظر خواهی بر اساس کاری پژوهشی انجام می‌شود، همکاری مخاطبین نمایشها در پاسخ به آن در پاسخ به آن می‌تواند تأثیر زیادی در بهبود بخشیدن به وضعیت تله تئاتر داشته باشد.

اولین جشنواره تئاتر دانشکده هنرهای زیبا



همزمان با برگزاری جشنواره فجر، دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران اقدام به برگزاری جشنواره‌ی تئاتر به صورت غیررقابتی نموده است. این جشنواره در واقع مروری بر آثار برگزیده تئاتر به صورت غیررقابتی نموده است. این جشنواره در واقع مروری بر آثار برگزیده تئاتر اجرا شده طی یک سال گذشته است و توسط مرکز هنرهای نمایشی و مرکز تئاتر تجربی حمایت می‌شود. برترین اثر این جشنواره توسط اساتید دانشگاه و با نظرپرسی از تماشاگران معرفی می‌شوند. گفتنی است دبیر این جشنواره دکتر محمود عزیزی است و آثار شرکت‌کننده در این جشنواره در سه سالن استاد سمندریان، شهید آوینی و تجربه به اجرا درمی‌آیند.

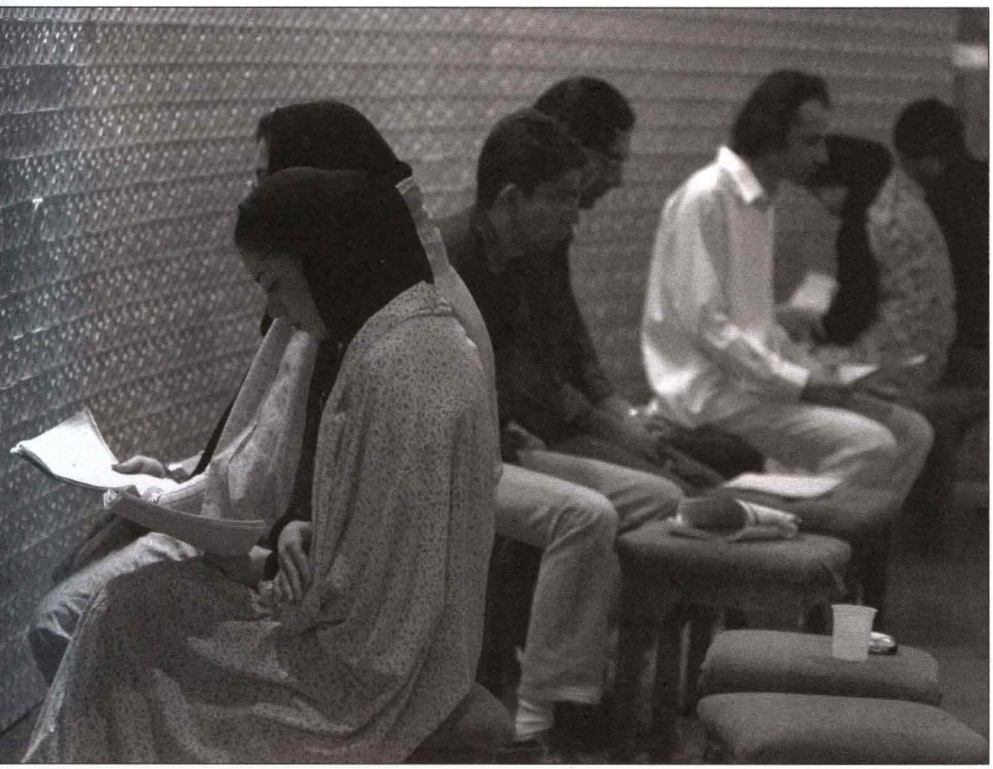
انتشار دو نمایشنامه از چیستا یثربی



"چیستا یثربی" یکی از پرکارترین نمایشنامه‌نویسان ایران است. بی‌اغراق می‌توان مدعی شد جشنواره‌ای نیست که برگزار شود و متنی از یثربی در آن نباشد. وی که اینک چندین نمایشنامه را در جشنواره‌های فجر دارد، به تازگی دو نمایشنامه‌ی خود را به بازار کتاب ارائه کرده است.

گسترده‌ای در زمینه‌ی نشر آثار ادبیات نمایشی ایران دارد، سه نمایشنامه‌ی "نقل زمان سنگی"، "دوستت دارم با صدای آهسته..." و "دو مرد و یک نیمکت" را در بیست و هشتمین مجموعه‌ی "گزیده ادبیات معاصر" به چاپ رسانده است. کتاب در شمارگان پنج هزار نسخه با همکاری مرکز هنرهای نمایشی به چاپ رسیده است.

روز چهارم و روخوانی "ناگهان ..."



چهارمین روز از دومین جشنواره نمایشنامه خوانی، با نمایشنامه «ناگهان هذا حبیب‌الله» پیگیری شد، داستان، درباره معلمی به نام فریدون است، که به خانه‌ای اسباب‌کشی می‌کند. همسایگان به اتاقش هجوم برده و برای به سرقت بردن صندوقچه‌اش او را به قتل می‌رسانند، آثار نعلبندیان اغلب به سمت مذهب و یا اروتیک پیش می‌رود. محمد میرعلی‌اکبری که این اثر نعلبندیان را در فصل چهارم "عصری با نمایش" اجرا کرده بود، تغییراتی را در شیوه اجرایی ایجاد کرده، و تماشاگر می‌توانست تلاش وی را برای به اجرای نشسته لمس کند. بهر تقدیر، شکل نشسته این اجرا، تلاش گروه برای رسیدن به خوانش مناسب را نوید می‌دهد.

در برنامه فردا خواهیم دید:

گستره سکوت (شیراز)

نویسنده: مارگریت دوراس

کارگردان: امین بهروزی

بازیگران: ندا احمدی، پریسا صبوری، عبدالرحمان هوشیار، امین بهروزی، نرگس انشایی، صبار یاضی، داود زارع

خلاصه: رابطه‌ی تو در تو . در لابی یک هتل

دیو نیزوس در جشنواره تئاتر فجر

دیونیزوس نام برنامه‌ای است که جمعی از فارغ‌التحصیلان رشته تئاتر انجمن تئاتر مولوی، آن را تهیه و تولید نموده‌اند. هدف اصلی این مجموعه، آشنایی مخاطب تخصصی با تئاتر حرفه‌ای و نمونه‌هایی از تئاتر روز جهان در کشورهای صاحب تئاتر حرفه‌ای است. تهیه‌کنندگان این مجموعه در توضیحاتی درباره‌ی آینده‌ی این مجموعه می‌گویند: از آنجا که تئاتر هنری زنده و پویاست و تمامی جذابیت آن در هم‌نفسی مجریان و تماشاگران است. دیونیزوس بر آن است که تئاترهایی را به نمایش بگذارد که در لحظه و در برابر تماشاگر اجرا گردیده باشد.

در انتخاب آثار، جدا از به روز بودن، سعی بر آن است از نمایش هایی بهره گرفته شود که جزء آثار بزرگ و شناخته شده جهان باشند.»

همچنین بخشی از این برنامه اختصاص به آشنایی با کارگردان‌های بزرگ تاریخ تئاتر جهان از طریق سفرها، تمرین‌ها، گفتگوها و اجراهایشان می‌باشد. همچنین آشنایی با گروه‌های بین‌المللی و ماندگاری که مخاطب ایرانی غالباً از طریق کتاب، مقاله و یا چند قطعه عکس با آنها آشنا بوده‌اند، در قالب تصویر، از دیگر برنامه‌های دیونیزوس می‌باشد.

شماره اول این برنامه که همزمان با بیست و دومین جشنواره تئاتر بین‌المللی فجر از طریق تئاتر مولوی پخش گردیده شامل ۵ عدد CD می‌باشد که در بر گیرنده‌ی موارد زیر می‌باشد:

۱- یکی از زیباترین آفرینش‌های قرن بیستم، از گروهی بین‌المللی و زنده در تمام دوران؛ تئاتر پیکولو Teatro Piccolo

نام اثر: آدلکینو خدمتکار دو ارباب

نویسنده: کارلو گلدنی Carlo Goldoni

کارگردان: جیورجیو استره‌لر Giorgio Strehler

۲- شگفت‌انگیزترین نمایش "تابستان ۲۰۰۳" در اروپا، تصویری بی‌نقص و مدرن از گروه برتولت برشت:

Berliner Ensemble

نام اثر: لئونس ولنا

نویسنده: گئورگ بوشنر Georg Buchner

کارگردان: روبرت ویلسون Robert wilson

۳- برای اولین بار، مروری تصویری بر تمرین‌ها و اجراهای انقلاب‌گران صحنه و آفرینش‌گرانی پویا:

تئاتر اودین: Odin Teatro

کارکردان: یوجینو باربا Eugenio Barba

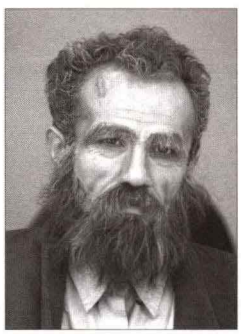
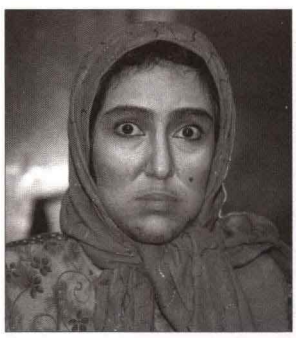
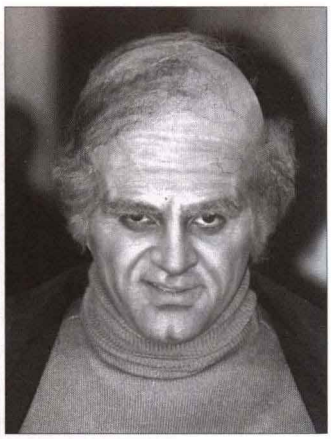
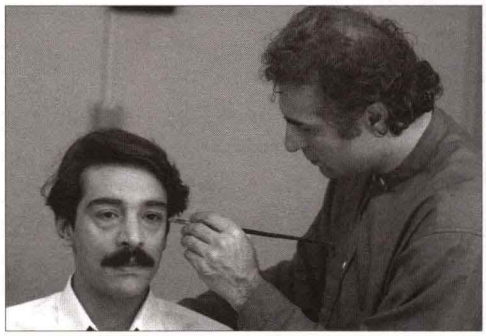
لازم به ذکر است که برنامه دیونیزوس به صورت ماهانه تولید و پخش می‌شود. سعی بر آن است که شماره دوم از این مجموعه را همزمان با جشنواره تئاتر دانشگاهی فجر از طریق همان تئاتر مولوی به علاقه‌مندان عرضه گردد. این برنامه شامل اجرایی از نمایشنامه آنتیگون اثر ژان آنوی خواهد بود که در سال ۲۰۰۳ در کشور فرانسه اجرا گردیده است. همچنین در این برنامه یکی از اجراهای بی‌نظیر کمدی فرانسز با نام طبیب اجباری اثر جاودان مولیر می‌باشد که میزانسن‌های آن را جدا از بخش‌های کارگردانی، داریوفو Fario fo تنظیم نموده است.

در کنار آثار فوق یکی از پرمخاطب‌ترین اجراهای اپرای جهان که همان اپرای پکن می‌باشد، نیز به صورت جداگانه عرضه خواهد شد. این اپرا جدا از بخش اجرایی، شامل گفتگو با مجریان آن و همچنین آشنایی با اپرای چین می‌باشد. دیونیزوس بر آن است که در صورت امکان این اثر را با زیرنویس فارسی در اختیار مخاطبانش قرار دهد. علاقمندان برای تهیه‌ی بخش نخست این مجموعه می‌توانند به "تئاتر مولوی" واقع در خیابان ۱۶ آذر مراجعه کنند."

پردازش بی‌وقفه چهره‌ها

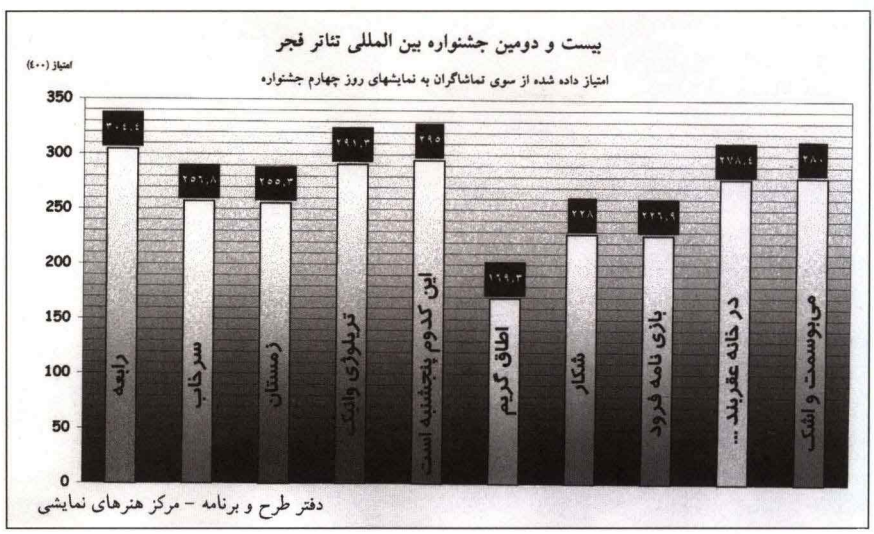
در طول جشنواره، تقریباً تمامی واحدهای تئاترشهر فعالیتی مضاعف دارند. فشردگی اجراها، زمان کم نصب دکور، خستگی بازیگران و... همه‌اشان از تلاشی بی‌وقفه دارد.

یکی از واحدهایی که در زمان جشنواره فعالیتش وسعتی دیگر می‌یابد. بخش چهره‌پردازی است. آنها در حالی که بازیگران نمایش را برای اجرایی که در آن لحظه به صحنه می‌روند آماده می‌کنند، در حال اجرای تست گریم برای نمایش‌های روزهای دیگر هستند. این خبر شاید نیاز به توضیح بیشتر نداشته باشد. عکس‌ها خود گویاست.

امتیاز نمایش های روز چهارم جشنواره از دید تماشاگران

ردیف	عنوان نمایش	امتیاز(۴۰۰)
۱	رابعه	۳۰۴,۴
۲	این کدوم پنجشنبه است	۲۹۵
۳	تریلوژی وانیک	۲۹۱,۳



بازگشت عین‌الغین زنجانی
یا
به سپیدی برف

آنهایی که هنوز هم در این روزگار فراموشی، چیزهایی در خاطرشان باقی می‌ماند، حتماً به یاد دارند که در جشنواره‌ی سنتی، آیینی بنده‌ی حقیر ستونی را به ذیور تبع می‌آراستم به نام "شایعات یومیه"، که همین ستون باعث شد که اولن مرا ترور کنند، دومن مرا منفجر کنند، سومن مرا از تحریریه اخراج کنند، و بعد مرا ممنوع‌القلم کنند، پنجمن مرا به نقات بد آب و هوا تبعید کنند، ششمن اجرای مرا به تعویق دائم‌المدت بیاندازند، هفتمن، نه، هفتمن عدد عشقه. راستی گفتم عشق، این عشق هم خیلی چیز خوب و قابل احترامیه‌ها، نه؟ بگذریم، خلاصه این مصائل باعث شدند که نتوانم برای شما عزیزان جوهرافشانی کنم. ولی بعد از چاپ چند شماره از بولتن روزانه به دلیل درخواست‌های فراوان، تحسن، راهپیمایی، کوه‌پیمایی و... شما عزیزان که از اقصاع نقاط جهان اینور و آنور بر احیای مجدد این ستون، مسر شده بودید، باعث شد تا مسئول مهربان و دوست داشتنی و مامانی و جیگر و... از من درخواست تهدیدانه کردند که دوباره این ستون را علم کنم. (البته بگذریم از این که به دلیل نبود این ستون و ضین فروش بولتن در بازارهای بورس جهانی با افت شدید و فراوان روبرو شده است). البته به علت اینکه قلم بنده در توقیف است، دوستان مهربانی کرده به من قلم سفیدی هدیه دادند تا دوباره فسفرهای مقزم را مسرف کرده تا با آن، این ستون را به ذیور تبع بیارایم. من همچون بسیار، بسیار توفانزا شاکی و عصبانی بودم، با فریاد رد به سینه آنها زدم و گفتم: [زیرصدا، آهنگ قیصر] ای به چشم. هالا از این پس این شماره و این هم ستون ما (من).

تا امروز همه چیز خوب و مامانی است. هیچ‌کس با هیچکس دعوا نکرده، همه گل می‌گویند و گل می‌شنوند. حتا در اجراها!

منتقدین هم دست نوازش خود را بر سر گروه‌ها می‌کشند. تماشاگران همه بر سندلی‌های شماره‌دار و مجلل خود می‌نشینند و عده‌ای هم آنها را باد می‌زنند و برایشان آب پرتقال، شکلات گلاسه، کاپوچی نو و... می‌آورند. در ردیف خبرنگاران دستگاه‌های فاکس (دورنگار) نسب شده و یکی یک موبایل (تلفن همراه) نیز به سورت مجانی در اختیارشان قرار گرفته تا در اصرع وقت خبرهای داغ خود را به نشریات و خبرگزاری‌ها فرستاده کنند. در کنار هر سالن یک اطاق تعبیه شده به نام اطاق ماساژ (مشت و مال) که هرکس که خسته شد به آنجا برود تا بر و بچ حسابی به او حال بدهند. هوا هم بهاری است و بلبلان هم که شادمانه نغمه سرداده‌اند و روزبه حسینی هم هنوز خواب جلال تهرانی را می‌بیند (زیرصدا موسیقی متن فیلم شیفته). میهمانان خارجی (البته به غیر از روبرتی چولی که از خودمان است)، در هتل دوازده ستاره فردوسی در پر قو نگهداری می‌شوند و روزها هم برای گردش علمی به نقاط دیدنی پشت شهرداری و راسته دلارفروش‌های چهارراه استامبول و عتیقه‌فروشی‌های معتبر بازیگر سدِ اسمال و اگر هم وقت شد سالن‌های تئاتر برده می‌شوند.

گروه‌های شهرستان محترم با سلام و صلوات به سالن‌ها آورده شده و بعد از اتمام نمایش به شهرهای خود ارسال می‌شوند. برای تمام گروه‌های تئاتر خیابانی یک خیابان و یک رختکن خصوصی ساخته شده تا همه با خیال راحت و آسوده به اجرا بپردازند.

فوسه، رحمانیان و تنهایی انسان‌ها

گزارش تمرین نمایش اسم

آزاده سهرابی

امسال محمد رحمانیان با نمایشنامه‌ای نوشته‌ی خودش در جشنواره حضور ندارد. او متنی از یون فوسه را کارگردانی کرده است. این از معدود دفعاتی است که در چند سال اخیر متنی خارجی را روی صحنه می‌آورد. کمی قبل‌تر "مرغ دریایی" چخوف را - البته با شیوه‌ی خودش - روی صحنه آورد: یک کار کاملاً تجربی و حالا "اسم" یون فوسه.

.آیا این اجرا هم تجربی است؟ می‌دانم رحمانیان دغدغه‌های خودش را به عنوان یک کارگردان مؤلف تئاتر دارد. پس همان ابتدا یک دیالوگ کوتاه با محمد رحمانیان و توضیحات او درباره‌ی کار نکردن متنی از خودش و انتخاب "اسم" فوسه و مثلاً متن دیگری از چخوف نه؟

. یکسری اتفاقات پشت سر هم افتاد مثلاً جشنواره مصادف شد با اجرای تلویزیونی من از نکراسوف و فرصتی شد نمایشنامه‌ام را تکمیل کنم و نمایشنامه‌های دیگری که دوست داشتم. خصوصاً از چخوف بلندتر و سخت‌تر بود و همین طور بازیگران گسترده‌ای داشت، اما این نمایشنامه که آن را با همان گروه "مرغ دریایی" کار می‌کنم هم، یکی از اولین و مهم‌ترین و معروف‌ترین آثار فوسه است که سال ۹۵ جایزه بزرگ ایبسن را در نروژ برد، پرسوناژهای کمتری دارد و تایم کوتاه‌تر. در فرصت‌های خالی اجرای نکراسوف، این نمایش را کار کردیم چون برایم مهم بود در جشنواره باشم.

. تمرین‌های گروه در سالن قشقایی است. ۶-۵ چارپایه کوچک روی صحنه در یک ردیف چیده شده و دیالوگ‌هایی که با دقتی خاص و درست در زمان مشخص و با حرکات خاصی که دقیقاً باید استیلیزه و بی‌زائده انجام شوند، در فضا می‌پیچد.

مادر: آره... اینطوریه [در ورودی باز می‌شود. از توی هال صدای پا شنیده می‌شود.] اینم از خواهر کت، دوباره رفته بود پایین دم دکه [خواهر می‌آید تو] بازم رفته بودی دم دکه؟

خواهر: آره... چیزی می‌خوای [خواهر پاکت شکلات را به سمت مادر دراز می‌کند] "بیارنه" رو دیدم. می‌خواسته بیاد بالا تو رو ببینه. می‌گه مدت‌هاست تو رو ندیده.

مادر: آره "بیارنه" خیلی وقته اینجا نیامده، سال‌هاست که نیامده [دختر شکمش را لمس می‌کند] لگد می‌پرونه؟

دختر: آره، مثل وحشی‌ها داره لگد می‌زنه.

مادر: اینجوری که شکمت بزرگ شده، نشون می‌ده تا زایمانت چیزی نمونده

دختر: دوست داری دست بزنی؟ [خواهر می‌رود و کنار دختر می‌نشیند. دستش را روی شکم دختر می‌گذارد] چیزی احساس می‌کنی؟

اصلاً اجرا آن طوری نخواهد بود که حدس می‌زنید.

رحمانیان می‌گوید: خب به هر حال هر متنی به علاوه کارگردان می‌شود اجرای صحنه‌ای یک نمایش. اما این "اسم" فوسه خیلی به علاوه کارگردان است. حالا خودتان می‌بینید. اصلاً همین که ۶-۵ صندلی کوتاه در یک ردیف جلوی صحنه چیده شده چقدر می‌تواند همانی باشد که حدس زده‌اید. حتی اگر نمایشنامه را نخوانده باشید که احتمالاً هم نخوانده‌اید. ای بابا... بگذریم

. فوسه نویسنده نروژی معاصر که بیشتر فضای آثارش برگرفته از فضای سرد کشورهای اسکاندیناوی است، علاقه‌ی عجیبی دارد تنهایی انسان‌ها را نشان بدهد. تنهایی که زاییده‌ی دنیای نوین است. آدم‌های نمایشنامه‌هایش در لحظاتی که حرف می‌زنند مهم نیستند، در لحظه‌های سکوت خیلی مهم‌اند. کلام برای فوسه اهمیت دارد اما مکث هم حائز اهمیت است.

با اینکه به نظر می‌رسد او تحت تاءثیر خیلی‌ها بوده و وامدار ایبسن و فضای سرد نمایشنامه‌های اوست اما از دنیای درام‌نویسی ابزود هم خیلی تاءثیر گرفته.

تنهایی انسان؟ چقدر خوب فهمیده فوسه که ما در لحظات با هم بودن هم تنهاییم؟ ای بابا... بگذریم.

از رحمانیان می‌پرسم چرا اجرای جشنواره برایش مهم است.

می‌گوید: از سال ۷۶ که دوباره اجازه کار گرفتم، دلم می‌خواست هر سال کار کنم.

ترجمه‌ی "اسم" همان ترجمه آقای حامد است. رحمانیان می‌گوید: «اولین باری است که خیلی در نمایشنامه دست نبرده‌ام و حذف و اضافه نکردم شاید در حد یکی دو جمله.» بعد می‌گوید: خب برای اجرا هر کارگردانی دوست دارد چیزهایی را تغییر بدهد و دیالوگی را به بازیگر بدهد که حفظ کردنش راحت باشد. اما ما همان ترجمه آقای حامد را اجرا می‌کنیم.

اما رحمانیان بلافاصله بعد از جشنواره که دیگر ضبط تلویزیونی نکراسوف هم تمام شده است، تمرین نمایش: اسبها "سال ۵۸ هجری شمسی" را شروع می‌کند و احتمالاً فروردین ماه اجرا می‌کند.

اجرای عمومی "اسم" فوسه؟

می‌گوید: «بستگی دارد اجرای جشنواره خوب باشد یا نه».

و تشخیص این خوب یا بد بودن تنها ملاکش خود رحمانیان و نظر اوست. می‌گوید: «قبلاً هم نمایش کار کردم که در جشنواره به دلم ننشست و اجرای عمومی نرفتم.»

"لباسی برای میهمانی" را می‌گوید و ادامه می‌دهد: تا کار را کامل با تماشاگر نبینی خیلی نمی‌توانی بگویی خوب است یا نه. جشنواره فرصت خوبی است آدم خودش را تست بزند.

ما که امیدواریم جواب این تست مثبت باشد چون دیدن یک اجرای متفاوت از فوسه حتماً دیدن دارد.

یک جام قهرمانی به مدت ۱۵ روز گم می‌شود و کسی نمی‌فهمد چه بلایی سرش آمده و بالاخره پیدا می‌شود و باز هم کسی نمی‌فهمد چه شده. این ۱۵ روز و این جام و بلایی که سرش آمده (احتمالاً) سوژه‌ی یکی از نمایشنامه‌های رحمانیان است که قرار بود همین امسال برای جشنواره کار کند که نشد. این سوژه و این نمایشنامه هیچ ربطی به این مثلاً گزارش ندارد، فقط همین طوری گفتم که... گفته باشم.

بازیگران با دقت و حوصله توضیح صحنه‌ها را می‌خوانند، گاه نصیرپور، گاه کسی به جای آقالو - که امروز سر تمرین نیست - گاه علی عمرانی. با دقت مواظب هستند کلمات کامل شنیده شود. این توضیح صحنه خواندن هم یکی از نکاتی است که اجرای رحمانیان را متفاوت می‌کند.

یکی از بازیگران اسکیت به پا می‌کند و دور صحنه می‌چرخد و بقیه دیالوگ می‌گویند. او قرار است به زودی پدر شود. علی عمرانی و مادر بچه هم دیالوگ می‌گویند و کاموا دور هم می‌پیچند. اگر هم بخواهند با قیچی یا چاقو نه، با فندک کاموا را پاره می‌کنند. آخر این اجرا آنچه که فکر می‌کنید نیست.

همیشه کارهای محمد رحمانیان قابل تاءمل است و حاوی ایده‌های جدید اجرایی. پل که یادتان هست. حالا "اسم" هم حتماً... ای بابا بگذریم، برویم نمایش را ببینیم.

"اسم"

نویسنده: یون فوسه / مترجم: محمد حامد / کارگردان: محمد رحمانیان / بازیگران: احمد آقالو، علی عمرانی، مهتاب نصیرپور، سینا رازانی، رزیتا فضایی، نسترن حرسلاک / دستیاران کارگردان: علیرضا فولاد شکن، سارا امینی / طراح صحنه: امیر رضازاده / طراح لباس: نسترن آقاکریمی / طراح چهره‌پردازی: عباس صالحی / موسیقی: علی شب‌خیز، بهداد کریمی‌منش / مدیر صحنه: پدیده جمال‌ها / مدیر اجرا: آرش فصیح / مدیر روابط عمومی: آناهیت بنایی / عکاس: سیامک زمردی مطلق / نقاشی پرده‌های اسلاید: نازلی ملکی / مدت زمان نمایش: ۷۰ دقیقه

تقابل سنت و مدرنیته

گزارش تمرین اعترافات مرد برزخی

غزل اسکندرنژاد

این روزها "رضا حامدی خواه" به اتفاق گروهش در سالن شماره ۲۳ اداره‌ی تئاتر، نمایش "اعترافاتی درباره‌ی زنان" را تمرین می‌کند. وقتی وارد سالن می‌شوم که تمرین شروع شده است. روی نیمکتی می‌نشینم و مشغول تماشا می‌شوم. "فروغ قجابگلی" نقش مادر را بازی می‌کند. از آن دست مادرهای غیر متعارف که خیلی زود خود را گم می‌کنند و به اصطلاح امروزی‌ها جَو می‌گیردشان. این صحنه‌ی نمایش که تمام می‌شود همه‌ی بازیگران به همراه کارگردان و گروه طراحی صحنه و لباس، دور میزی مستطیل شکل که در گوشه‌ی سالن قرار دارد می‌نشینند و شروع می‌کنند به صحبت کردن. حامدی خواه توضیحاتی درخصوص میزانسن‌ها و طرح کلی دکور و... می‌دهد و از طراحان دکور و لباس می‌خواهد که طرح‌هایشان را تا حد امکان، نزدیک به فضای کلی کار انجام دهند. بعد از اینکه به توافق رسیدند حامدی خواه رو به من می‌کند و پس از خوش‌آمدگویی و تعارفاتی از این قبیل باب صحبت باز می‌شود. آنچه در زیر می‌خوانید چکیده‌ی صحبت‌های کارگردان نمایش یعنی رضا حامدی خواه است:

«همان طور که می‌دانید حقوق زنان و شعارهای متعدد برای احیای حقوق از دست رفته‌ی بانوان از مسایلی است که امروزه طرفداران زیادی را به خود اختصاص داده است. و این در حالی است که این شعارها تنها فریادهایی تو خالی هستند که هرگز راه به جایی نمی‌برند. چرا که اساساً حقوق زن ناشناخته است و بسترهای مساعد اجتماعی نیز هنوز برای رسیدن به مقاصدی از این دست مهیا نشده است. متاءسفانه در بعضی موارد با زنانی روبه رو می‌شویم که حتی از ابتدایی‌ترین حقوق اجتماعی خود نیز بی‌خبرند. ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که در برزخی میان سنت و مدرنتیته دست و پا می‌زند و هنوز تکلیفش با خودش روشن نیست که بالاخره این طرفی است یا آن طرفی. [منظورشان از این طرفی و آن طرفی همان سنت و مدرنیته است.]

این نمایش درباره مرد روزنامه نگاری است که به سبب ضربه‌ای که به سرش خورده در حالت اغما به سر می‌برد و معلوم نیست زنده بماند یا بمیرد. حال در این برزخی که گرفتار آمده داستان زندگی خود و ازدواج‌های متعددش را بازگو می‌کند.»

"افسانه ماهیان" بازیگر این نمایش که ایفای چهار نقش را بر عهده دارد. درخصوص نقش‌های متعددش می‌گوید: «در هر اپیزود این نمایش، زنی وارد زندگی این روزنامه نگار می‌شود. این زنان هرکدام دارای شخصیت و اخلاقی متفاوت هستند. مثلاً یکی از نقش‌ها دختر بسیار جوانی است که خیلی زود ازدواج کرده است و بسیار سنتی است. دیگری زنی است بسیار قُلدر با اخلاق و منش مردانه که از ظرایف زنانه بهره‌ای نبرده است، ولی زنی که در اپیزود آخر با او روبرو می‌شویم شخصیتی کاملاً جدی، واقعی و زنانه دارد بدون هیچ گونه درشت نمایی و اغراق. او یک کلفت است و موفقیت اصلی هم دستِ آخر از آن اوست.»

فروغ قجابگلی که نقش مادر این روزنامه نگار را بازی می‌کند به جمع ما می‌پیوندد و درباره‌ی شخصیت مادر توضیحاتی می‌دهد: «مادری است بسیار سنتی و زیاده خواه. به دلیل فقر زیادی که دارد همواره در فکر این است که برای پسرش همسری برگزیند که هم از لحاظ مالی و هم از حیث اجتماعی دارای جایگاه در خور توجهی باشد. در این میان به سبب ارتباطات گوناگونش با زن‌های مختلف، دستخوش تحولاتی می‌شود که شخصیتش را کاملاً تغییر می‌دهند. این زن نماد تمام آدم هایی است که از فکر و اندیشه تهی هستند.»

ساعت از ۹ شب گذشته است و همه عجله دارند که به خانه هایشان بازگردند. البته "افسانه ماهیان" باید درتمرین دیگری حاضر شود، بنابراین مجال گفتگویی مفصل‌تر فراهم نمی‌آید.

"اعترافات مرد برزخی درباره‌ی زنان"

نویسنده: محمدامیر یاراحمدی/ کارگردان: رضا حامدی خواه/ بازیگران: نورالدین جوادیان، افسانه ماهیان، فروغ قجابگلی/ مشاور کارگردان: کوروش نریمانی/ دستیار کارگردان: میثم فخرایی/ طراح صحنه: ناصح کامکاری/ طراح لباس: پریدخت عابدین‌نژاد/ طراح چهره‌پردازی: یوحنا حکیمی/ موسیقی: امیر استیری/ منشی و مدیر صحنه: ملیحه زمانی/ طراح پوستر: حسین خسروجردی/ طراح بروشور: سحر خسروجردی/ مدیر روابط عمومی: فاطمه حامدی خواه/ دستیار طراح صحنه و نور: پریزاد ابراهیم فرزانه/ دستیاران اجرا: زهرا رفیعی گیلوایی، زهراالسادات طاهری، ژاله شعاری/ مدت زمان نمایش: ۸۰ دقیقه

به عشق ژان پل سارتر، فقط فرانسه

گزارش تمرین "بی‌شیر و شکر"

کارگردانان: حمید امجد - مهرداد ضیایی

"غزل اسکندرنژاد"

بی شک مهرداد ضیایی را در مقام بازیگر می‌شناسید ولی این بار وظیفه‌ی دیگری را نیز علاوه بر بازیگری بر عهده گرفته است. "بی شیر و شکر" نام تئاتری است که توسط مهرداد ضیایی و حمید امجد - نویسنده‌ی این نمایش - به صورت مشترک کارگردانی می‌شود. این گروه تمرینات خود را در سالن چهارسو و بام‌های تئاترشهر برگزار می‌کنند. چیزی که در وهله‌ی اول نظر را جلب می‌کند مکان نمایش است. داستان در یک کافی شاپ می‌گذرد. آدم‌هایی از گروه‌های سنی مختلف با شغل‌ها و عقاید متفاوت در این کافی شاپ رفت و آمد می‌کنند و ما در هر صحنه‌ی نمایش با دو یا چند نفرشان آشنا می‌شویم.

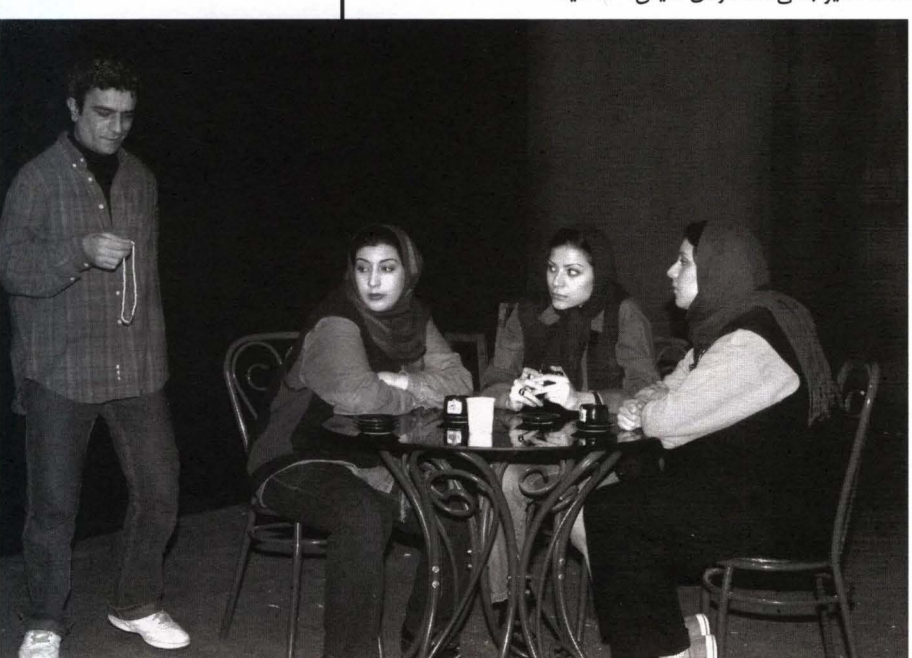
شخصیت محوری نمایش مردی است اهل افغانستان که "مبارک" نام دارد. نقش مبارک را مهرداد ضیایی بازی می‌کند. در طول مدتی که بازی ندارد از بیرون صحنه دیگر بازیگران را هدایت می‌کند و در لحظاتی که قرار است، وارد صحنه می‌شود و از همان جا اوضاع را سر و سامان می‌دهد. این نمایش ۹ اپیزود دارد که نقطه‌ی وصلشان مکان نمایش یعنی همان کافی شاپ است. در این ۹ اپیزود - به صورت مجزا - شاهد آدم‌های مختلفی هستیم که وارد کافی شاپ می‌شوند. در این آمد و رفت‌ها با تعدادی شخصیت مواجه می‌شویم که به صورت بسیار خلاصه و منسجم چکیده‌ای از زندگی‌هایشان به تصویر کشیده می‌شود. یکی از این شخصیت‌ها استاد دانشگاه است که به تازگی از کانادا بازگشته و مدام حرف‌های بزرگ و پر معنی می‌زند، ولی انگار خودش هم معنای خیلی از آنها را نمی‌داند. دیگری یک دانشجوی تئاتر است که شیفته‌ی ژان پل سارتر - نمایشنامه‌نویس و فیلسوف فرانسوی - است. به همین دلیل هرچه را که مربوط به اوست دوست دارد. حتی هنگامی که برای خود نوشیدنی سفارش می‌دهد به سراغ قهوه فرانسه می‌رود. دسته‌ای اوباش که خرابکاری به بار می‌آورند، شاعری که در سرودن شعر ناکام مانده، دختری که توسط پسری اغفال شده و پسری که دخترها را می‌فریبد از دیگر شخصیت‌های اپیزودهای مختلف این نمایش هستند. تمام اشخاصی که وارد این کافی شاپ می‌شوند کمابیش شبیه همان‌هایی هستند که هر روز و هر ساعت در خیابان، دانشکده، محل کار و... از کنارشان عبور می‌کنیم و بسیار برایمان آشنا هستند. به عقیده‌ی من یکی از جذابیت‌های این نمایش وجود همین شخصیت‌های آشناست.

البته مهرداد ضیایی درباره‌ی جذابیت نمایش نظر دیگری دارد. چیزی که برای او جالب است، این است که تمام این شخصیت‌ها داستانی برای خودشان دارند که در نمایش مطرح می‌شود و در پایان، تماشاگر نتیجه‌ی آن را درمی‌یابد. بدین معنی که هر روایتی که عنوان می‌شود دارای پایان منحصر به فرد خود است. ضیایی معتقد است اطلاعاتی که در این نمایش در اختیار تماشاگر قرار می‌گیرد اگر چه کمی زیاد به نظر می‌رسد ولی به دلیل انسجامی که در نحوه‌ی ارایه‌ی روایت‌ها و پایان پذیری هر کدام وجود دارد، تماشاگر دچار سردرگمی نمی‌شود. وی درخصوص مبارک - شخصیت محوری نمایش - چنین توضیح می‌دهد: «قصه‌ی اصلی این نمایش، داستان زندگی مبارک است که در تمام اپیزودها دخیل است. مبارک در کافی‌شاپ کار می‌کند و کمابیش با همه‌ی مشتری‌ها آشناست. او به دلیل مشکلاتی که در افغانستان پیش آمده به ایران سفر کرده است، ولی همیشه به همسر و دخترش می‌اندیشد.»

پایان نمایش را که می‌شنوم شوکه می‌شوم. در آخر... پایان تکان‌دهنده‌ای است. شما چه فکر می‌کنید؟!

"بی‌شیر و شکر"

نویسنده: حمید امجد/ کارگردانان: مهرداد ضیایی، حمید امجد/ بازیگران: تکه‌ی اول: فرهنگ ملک، شهرزاد جواهری، مهرداد ضیایی/ تکه‌ی دوم: مهدی پاکدل، مهرداد ضیایی/ تکه‌ی سوم: محمدرضا حسین‌زاده، علا محسنی، مهرداد ضیایی/ تکه‌ی چهارم: سحر دولتشاهی، فرهنگ ملک، مهرداد ضیایی/ تکه‌ی پنجم: مهرداد ضیایی، افشین هاشمی/ تکه‌ی ششم: محمد بنان، شهرزاد جواهری، مهرداد ضیایی، شبنم مقدمی، سحر دولتشاهی/ تکه‌ی هفتم: علا محسنی، افشین هاشمی، محمدرضا حسین‌زاده، مهرداد ضیایی، کامران تفتی، شبنم مقدمی/ تکه‌ی هشتم: سحر دولتشاهی، شهرزاد جواهری، رومینا میاموتو، کامران تفتی، مهرداد ضیایی، شبنم مقدمی/ تکه‌ی نهم: مهدی پاکدل، مهرداد ضیایی، محمدرضا حسین‌زاده، افشین هاشمی/ دستیار کارگردان: کاوه آذرآیین/ طراح صحنه و لباس: امیر اثباتی/ منشی صحنه: ترانه کوهستانی/ مدیر صحنه: روزبه کمالی/ طراح پوستر و بروشور: ژیلا اسماعیلیان/ دستیار صحنه: امیر جنانی/ مدت زمان نمایش: ۱۲۰ دقیقه



عصر معصومیت، انتفاضه در صحنه بر حماسه انقلاب

نوشته: هادی مرزبان ، کارگردان : فرزانه کابلی

مهدی عزیزی

پس از بروز مشکلاتی که برای اجرای «جشنواره آمین» که توسط گروه تئاتر حرکت و به کارگردانی فرزانه کابلی در تالار وحدت روی صحنه بود بوجود آمد. فکر نمی‌کردیم، فرزانه کابلی را تا مدتی روی صحنه ببینیم. اما یک ماه قبل از آغاز جشنواره بیست و دوم، با خبر شدیم که «حماسه انقلاب سنگ» مجدداً در بخش ویژه جشنواره حضور خواهد داشت. با توجه به این که گروه تئاتر، حرکت تمرینات محدودی را در یکی از طبقات تالار وحدت آغاز کرده بود. تهیه زارشی از این تمرین کمی دشوار بود. اما تلاش کردیم تا بخشی از این تمرین را پوشش دهیم. تمرین از حرکاتی موزون آغاز می‌شود، در ابتدا مردم می‌آیند و می‌روند و از کنار هم می‌گذرند. از میان هم می‌گذرند. در چند تکه از نمایش می‌بینیم که جریان‌ها و حرکات و جنبش‌های مردمی اتفاق می‌افتد. در حقیقت داستان حماسه انقلاب سنگ حول موضوع مقاومت مردم فلسطین در برابر اشغالگران صهیونیسم می‌گردد. مردم فلسطین به زندگی خود مشغولند که اشغالگران به آن‌ها حمله می‌کنند. بر این اساس مردم می‌کوشند تا در برابرشان مقاومت کنند...

فرزانه کابلی درباره کارش می‌گوید: هنوز هم قله در چند قدمی است. می‌بینمش اما...

عصر ما، عصر مظلومیت است و معصومیت، کوچکترین حقوق انسان‌ها پایمال می‌شود. قشری، قومی و یا حتی قبیله‌ای از سرزمین زیتون دست در گریبان می‌کنند و تنها سلاحشان برای برابری و مبارزه، تنها سنگ است، حماسه انقلاب سنگ زنده‌ترین و بدیع‌ترین حماسه‌ی مبارزه و برابری در جهان است. حماسه‌ای که مردم جهان آن را می‌ستایند. حماسه مردمی که تنها با سنگ در برابر پیشرفته‌ترین سلاح‌های کشتار جمعی می‌ایستند. هادی مرزبان نویسنده‌ی حماسه انقلاب سنگ در این باره می‌گوید: این نوشته براساس حماسه مقاومت مردمی شکل می‌گیرد که از کمترین حقوق یک انسان محرومند، در واقع این داستان مقاومت مردم فلسطین در برابر اشغالگران اسرائیلی است.

حماسه انقلاب سنگ، همانند سایر آثار فرزانه کابلی براساس طرح‌های حرکت و بدن بازیگران شکل گرفته است. کابلی تاءکید بسیاری بر حرکات موزون و به نمایش درآوردن نمایشنامه‌هایش به همراه اشکال مختلف بدنی است. اشکال مختلفی از Performence و رقص در اغلب آثار کابلی دیده می‌شود. نمایش حماسه انقلاب سنگ در جشنواره‌ی نوزدهم فجر نیز حضور داشته است و این برای دومین بار پیاپی است که گروه تئاتر حرکت، این نمایش را (که در سال ۷۹ به کارگردانی هادی مرزبان روی صحنه بردند) اجرا خواهد کرد. علت حضور مجدد این اثر در جشنواره بیست و دوم خود نیز جای بحث دارد. در این باره مجید شریف‌خدایی می‌گوید:

"این نمایش بیشتر یک مرور مجدد است. با توجه به اتفاقاتی که بروز کرد و ایشان نتوانستند کار جدیدشان را آماده کنند، احساس کردیم تا برایشان یک اجرا بگذاریم.

با در نظر گرفتن این که خانم کابلی حضور مستمری در جشنواره فجر داشته‌اند و جایشان خالی بود، از ایشان خواستیم این نمایش را برای جشنواره آماده کنند. قضیه فلسطین و انتفاضه نیز مطرح است و کهنگی‌بردار نیست. به هر تقدیر این نمایش می‌تواند به نوعی با مسلمانان فلسطین همدردی کند و شکل زندگی آنها را عنوان نماید."

سه انقلاب سنگ، نمایشی است که در کنار پرداختن به مسئله فلسطین در قالب یک نمایش روی صحنه می‌رود. نمایشی که فراتر از یک قالب نمایشی، یک حماسه را به تصویر می‌کشد.

تست رئالیسم

گزارش از تمرین نمایش "روزهای زرد"

نام یک نمایش است، "روزهای زرد"؛ به نویسندگی و کارگردانی ایوب آقاخانی. هنرمند واقع‌گرایی که بوق پاسخگوی تلفنی‌اش، یک تست شنوایی خطرناک است. سر تمرین نمایشش می‌روم. صحنه‌هایی که بازیگران مرد حضور داشتند گذشته و دارند صحنه‌ی نخست را می‌گیرند. بازیگرانش اغلب از بازیگران حرفه‌ای رادیو هستند. مثال کیکاووس یاکیده یکی از آنهاست. سپیده نظری‌پور هم در "روزهای زرد" بازی می‌کند در حالی که کارگردانی نمایشی را نیز در جشنواره به عهده دارد. تمرین با دیالوگ "خاموشش کن" او شروع می‌شود، دو بازیگر دیگر با صدای فریادش نگران و مضطرب می‌شوند و شروع می‌کنند به سئوال و جواب کردن. بازی قطع می‌شود. دستیار کارگردان تذکراتی من باب تغییرات متن می‌دهد و کار از سر گرفته می‌شود. نظری پور شروع به آه و ناله می‌کند، برایش آب قند مجازی می‌آورند و همینطور که ناله و نفرین می‌کند می‌گوید: «اصلاً نمی‌دونم چی حذف شده، چی نشده.» دستیار دوباره کاغذهایش را ورق می‌زند. کارگردان پیشنهاد می‌کند طبق تمرین‌های قبلی کار کنند تا تغییرات را با هم بوجود بیاورند.

- هیچی حالیش نیست. دیوونه شده، دیوونه. تلفن رو جلوی چشام خرد کرد.

آقاخانی جمله اول را حذف می‌کند و نظری‌پور می‌گوید: «تلفن رو جلوی چشام خُرد کرد.» بقیه آب قند می‌آورند، حرص و جوش می‌خورند و متوقف می‌شوند چون کارگردان راضی نمی‌شود. بازیگرها این بار بدون حس و برای مرور حذفیات دیالوگ‌هایشان را ادا می‌کنند.

- "شمسی، شمسی جون نمی‌خوای بگی چی شده؟"

- تلفن رو جلوی چشام خرد کرد، هیچی حالیش نیست دیوونه شده، دیوونه.

بازیگری که نقش دختر نظری‌پور را بازی می‌کند به سمتی از سالن می‌رود و چسبیده به دیوار ادای آب قند درست کردن را در می‌آورد. بازیگر مقابلش شروع به شکوه و شکایت می‌کند، از پسرش، از ویلایی که درش گیر کرده، از هوای بارانی و غم انگیز شمال و از دیوانگی‌های شوهرش. بازیگر سوم سئوال‌هایش را با نظری‌پور رد و بدل می‌کند و نمک روی زخم زن می‌پاشد و دست آخر قصه با لودگی دختر پایان می‌پذیرد. تا اینجای کار داستان کاملاً سر راست و معمولی است. برای چند لحظه، سکوت به سالن حکمفرما می‌شود. بچه‌ها پراکنده می‌شوند، یاکیده برای تمرین یک نمایش دیگر، گروه را ترک می‌کند و آقاخانی و نادر برهانی‌مرند مشورت می‌کنند. بحث این است که صحنه‌ی اول با بقیه‌ی صحنه‌ها یکدست نیست و از همه مهمتر شروع مناسبی برای نمایش نیست. به تدریج بقیه‌ی گروه هم وارد این بحث می‌شوند. نظری‌پور پیشنهاد می‌کند نمایش با یک "اکت" قوی آغاز شود. مثلاً با دعوای زن و همسرش، قاعدتاً همان خرد کردن تلفن.

آقاخانی این حرکت را چرک می‌داند و معتقد است مشکل از جای دیگری است. آنطور که پیداست تم نمایش در این صحنه پایه‌ریزی می‌شود و به نوعی معرف کل وقایع نمایش است. آقاخانی این صحنه را "طلسم" کار می‌داند و به شدت نسبت به آن حساس به نظر می‌رسد. بازیگران به او اطمینان می‌دهند که تغییرات ناگهانی در متن به کارشان لطمه نخواهد زد اما مشکل کارگردان تنها شکل دادن به متن است نه تغییر آن. بازار تئوری‌های تئاتری داغ است و گروه سعی در پیدا کردن راه حل دارد. در نهایت کارگردان با یک جمله به بحث پایان می‌دهد و آن اینکه هرگز حاضر نیست به نفع اجرا تمام اعتبار ادبی نمایش را زیر سئوال ببرد.

قرار بر این می‌شود که این صحنه را در تمرینات بعدی بگیرند تا فضای ذهنی بازتری برای گروه فراهم شود. تمرین مختومه اعلام می‌شود و گروه پراکنده می‌شوند.

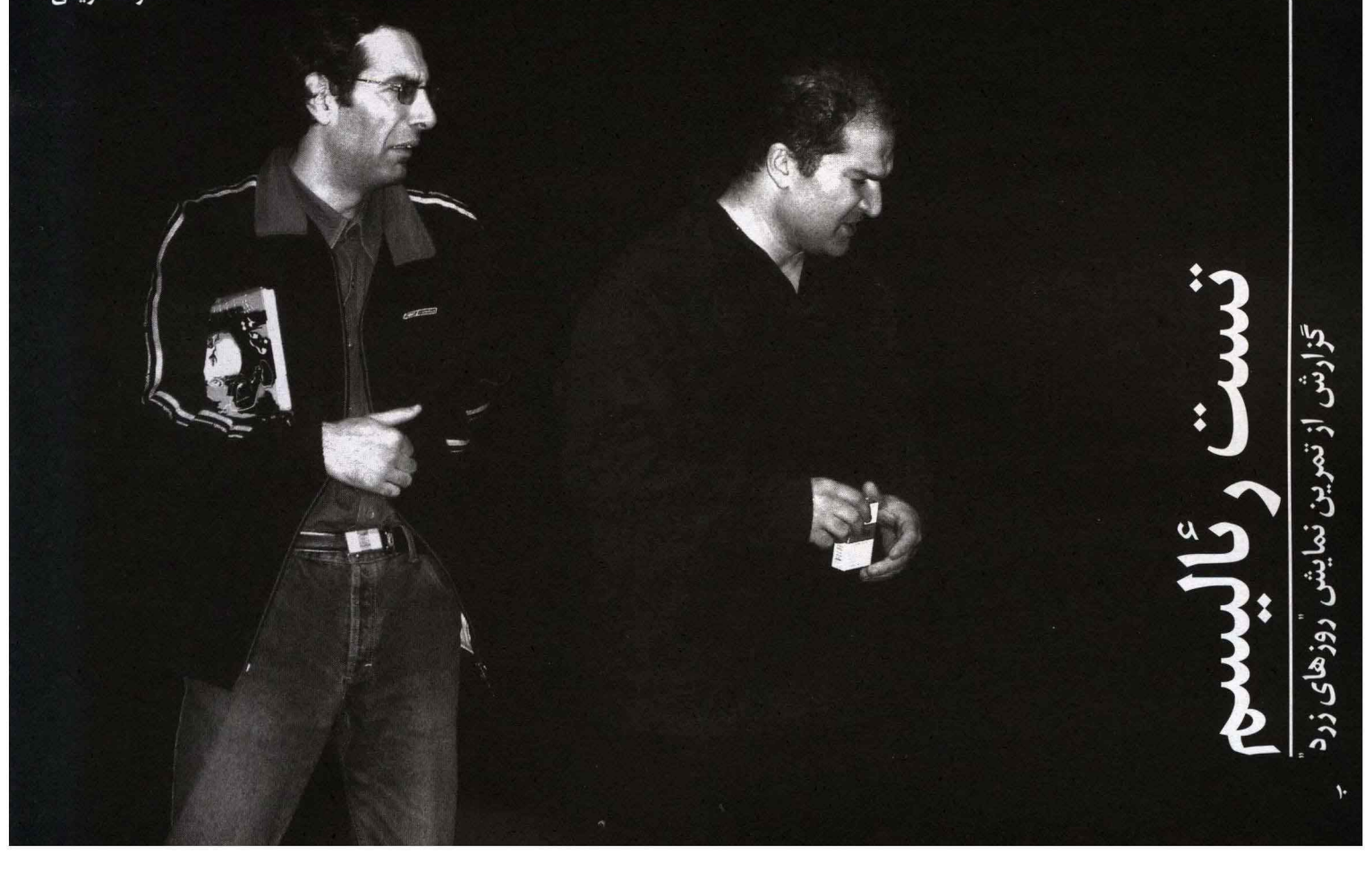
از آقاخانی می‌پرسم آنچه با این نمایش چه می‌خواهد عرضه کند. پاسخ می‌دهد: «تمام دورخیز ما این است که یک نمایش با ساختمان درست داستانی، با شخصیت‌پردازی درست، در مجاورت یک اتمسفر مناسب در بستر منطق‌های رئالیستیک به عنوان یک واکنش به دیده‌ها و شنیده‌ها و نقد اجتماعی - انسانی نویسنده را ارائه کنیم. حالا از بد حادثه، اینجا نویسنده کارگردانی هم می‌کند و باید به اندازه‌ی کافی به "خود" نویسنده‌اش اهمیت بدهد و "خود" کارگردانش را هم دریابد. آقاخانی از کارگردانی نمایشنامه‌هایش توسط دیگران راضی نیست و معتقد است که در این کار متن را با سلامت و حساسیت بهتری درمی‌یابد: «من شاید نتوانم به شعار "کارگردانی، جلو زدن از متن اثر است" عمل کنم اما لااقل تلاش خواهم کرد که از متن عقب هم نمانم. اضافه می‌کنم سعی داریم این کار توفیق آنرا پیدا کند که به عنوان یک کار خوش ساخت به معنای تعریف آکادمیک‌اش در معرض دید مخاطب قرار بگیرد. چرا که در گروه تئاتر "معاصر" به این اعتقاد رسیده‌ایم که باید در داستان‌پردازی برای صحنه، در کشف مرزهای رئالیسم باید تمرین دوباره داشت.»

پس از گفتگوهایمان قرار می‌شود دوباره سر تمرینشان بروم چون بازی کاملی از کار ندیده‌ام اما با بد قولی من این قرار منتفی می‌شود.

"روزهای زرد"

نویسنده و کارگردان: ایوب آقاخانی/ بازیگران: کیکاووس یاکیده، مهدی سلطانی سروستانی، شهین نجف‌زاده، سپیده نظری‌پور، فهیمه امن‌زاده، بهنام تشکر/ مشاور کارگردان: نادر برهانی مرند/ دستیار کارگردان: اصلان شاه ابراهیمی/ طراح صحنه و لباس: لادن سیّد کنعانی/ طراح نور: اکبر افشین‌نیا/ طراح چهره‌پردازی: یوحنا حکیمی/ انتخاب موسیقی: ایوب آقاخانی/ مدیر صحنه: شهره انصاری/ منشی صحنه: امیر شفیعی/ طراحان پوستر و بروشور: بهرام توکلی، حسین نیلچیان/ مدیر روابط عمومی: عباس غفاری/ تدارکات: اهورا نادری، محمد حاج اقراری/ افکت: فرشاد آذرنیا/ مدت زمان نمایش: ۸۵ دقیقه

آزاده کریمی



به ژانر خاصی معتقد نیستم

گزارش تمرین نمایش "عروسک فرانسوی"

مهین صدری

قبلاً با ندا هنگامی تلفنی هماهنگ می‌کنم. بام یک، هر روز، ساعت ۲/۵ عصر. می‌گوید چون صبح گروه جای دیگری تمرین دارد، ممکن است تمرین عصر با کمی تاءخیر برگزار شود.

۲/۵ عصر است. بام یک تئاتر شهر. در می‌زنم. خانومی بلافاصله در را باز می‌کند، می‌پرسم خانوم ندا هنگامی آنجاست؟ بله‌ی سریعی می‌گوید و در را باز می‌گذارد که بروم داخل. توی سالن به آن بزرگی ندا هنگامی را به زحمت می‌شناسم. کارگردان کار است. قبل از این نمایش «اژدهاک» را کارگردانی کرده است. درباره اینکه چطور بعد از یک متن اسطوره‌ای سراغ یک متن رئالیستیک رفته می‌گوید: «من در ژانرهای متفاوتی کار می‌کنم، چون دوست دارم تجربیات متفاوتی داشته باشم. این تجربه را هم دوست دارم. صرفاً به ژانر خاصی معتقد نیستم.»

توی آینه بازیگرها را می‌بینم که این‌ور و آن‌ور می‌روند. قربان نجفی ـ سهراب، ایرج خنجری ـ بازپرس و پریسا مقتدی ـ ویدا. دکور تمرین یک میز است با چند صندلی و یک نیمکت. یک در هم گوشه دیگر سالن است که گویا بازپرس از آن وارد می‌شود.

ندا هنگامی به قربان نجفی می‌گوید آوازش را بخواند تا کار را شروع کنند. بعدتر متوجه می‌شوم هر بار که بخواهند کاری را شروع کنند، قربان نجفی می‌زند زیر آواز.

صحنه گل‌پونه‌ها: زن را می‌بینم که مدت مدیدی دست‌هایش را توی هوا جوری گرفته که یعنی آبپاش دستش است. مردی روی تخته پاره‌ای که مثلاً کاناپه است دراز کشیده و کتابی را که واقعاً کتاب است، روی چشم‌هایش گذاشته، جوری که مثلاً خوابیده یا چرت می‌زند. مرد می‌گوید: «بازم که داری به اونا آب می‌دی. بهت که گفتم بی‌فایده است. اونا دیگه خشک شدن. [زن همچنان دست‌هایش را در هوا نگه داشته است.] ریشه‌شون گندیده [زن همچنان ایستاده] بندازشون دور».

ـ اونا بازم سبز می‌شن.

ـ اونا مردن

ـ اونا بازم سبز می‌شن.

ـ امکان نداره، هیچ مرده‌ای دیگه زنده نمی‌شه.

ـ مطمئن نیستم اون مرده، خدا رو چی دیدی؟ شاید خدا خواست مرده‌ای رو زنده کنه. فقط باید خدا بخواد.

حالا مرد از جایش بلند می‌شود و دست‌هایش را در هوا می‌چرخاند:

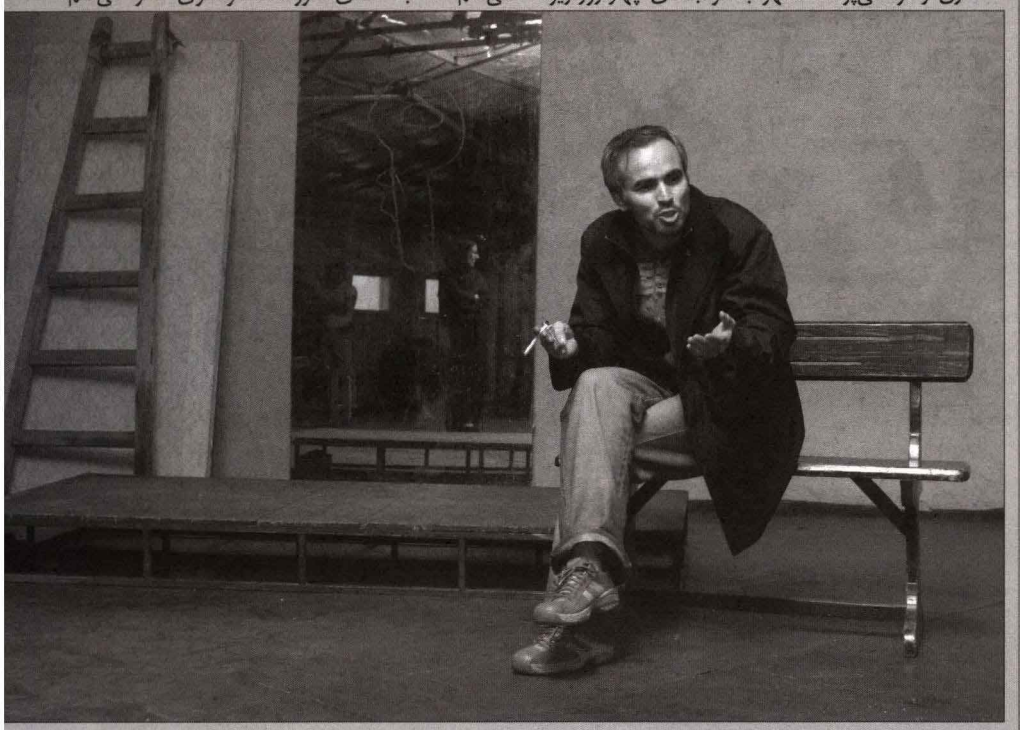
ـ ویدا هیچوقت ندیده بودم که راجع به خدا حرف بزنی. اونم اینجوری! یک متن دیگر از چیستا یثربی که در طول تمرین تغییرات زیادی کرده است. و در نهایت مرضیه از گلی آن‌را بازنویسی کرده است. قربان نجفی می‌گوید: «متن اولیه درحقیقت فقط یک تفکر قابل تاءمل پشتش بود. متن نوشته شده‌ای بود اما ایراد زیادی داشت و ما باید دوباره روی آن کار می‌کردیم. و این خیلی وقت و انرژی می‌برد. در واقع بخش زیادی از انرژی گروه صرف بازنویسی متن شد.»

با اینهمه او این نوع کار کردن را در نهایت به نفع کار می‌داند: «این کار یک حسن خوب داشت و آن اینکه آنچه در نهایت به‌دست می‌آید حاصل دسترنج خود بچه‌ها است. و همین باعث می‌شود آدم راحت‌تر بتواند آن نقش را باورپذیر کند.»

او نقش سهراب را چنین تعریف می‌کند: «سهراب در واقع نوعی کاتالیزور است. شخصیتی است که به پیشبرد داستان کمک زیادی می‌کند. او روشنفکری است با تفکر خاص خودش که جایگاه خاصی به او می‌دهد. منتها زنش نویسنده است و او همیشه درگیر شخصیت‌های زنش است و به‌خاطر عشقی که به ویدا دارد تلاش می‌کند به او کمک کند تا او از آنها بیرون بیاید و از چیزهایی که اذیتش می‌کند جدا شود.»

داستان از آنجایی آغاز می‌شود که مردی همراه همسر نویسنده‌اش منتظر تاکسی هستند تا به سفر بروند. تلفن زنگ می‌زند. با ورود پلیس جنایی مشخص می‌شود جسد دختر بچهٔ ۱۳ ساله‌شان را زیر پل پیدا کرده‌اند.

زن از مرد می‌پرسد: «سهراب اگر جسدی چهار روز زیر



بارون بمونه شبیه چی می‌شه؟»

ـ شبیه مخ خراب تو!

ـ مخ خراب من، شاید هم شبیه گل کلم!

بازپرس وارد می‌شود. شکل همه‌ی بازپرس‌های دنیا: ایرج سنجری. قیافه موقر، ریش پروفسوری و یک پالتوی بلند سیاه که دست‌هایش را از جیب‌هایش بیرون نمی‌آورد و با سئوال‌های عجیب و غریبش، او را دم‌به‌دم پریشان‌تر می‌کند تا جایی که زن فریاد می‌کشد: چه کسی گفته وارد زندگی‌شان شود.

کم‌کم دارم متوجه می‌شوم با ساکت‌ترین گروه تئاتری که در زندگی‌ام دیده‌ام مواجه‌ام. نه حرف می‌زنند، نه می‌خندند و نه اظهارنظر می‌کنند. یکی دست‌هایش را روی سینه گره کرده و با کلاه و کاپشن نشسته. دیگری هر از گاهی چرت می‌زند. یکی سرش را از توی متن بیرون نمی‌آورد. و آن یکی کنار من روی نیمکت نشسته و به صحنه زل زده است. ندا هنگامی در جواب به اینکه چطور سراغ چنین موضوعی رفته می‌گوید: «همان زمانی که در همه جا، از تلویزیون گرفته تا مطبوعات راجع به زن‌ها و دخترهای فراری حرف می‌زدند این موضوع ذهن مرا هم به خودش مشغول کرده بود. اما از آنجایی که همیشه در این مواقع ترجیح می‌دهم سکوت کنم و حرفی نزنم تا دچار تکرار مکررات نشوم، گذاشتم آن تب و تاب‌ها فروکش کند و بعد به سراغش بروم. حالا هم که این متن را کار می‌کنم، به این موضوع‌ها فکر می‌کنم: فرار بچه‌ها از خانه، ماجراهای خودکشی زن‌ها و... به‌عقیدهٔ من ویدای نویسنده، خودش یک بچهٔ ۱۳ سالهٔ مرده است.»

ساکت‌ترین گروهی که در زندگی‌ام دیده‌ام را در حالی ترک می‌کنم که به معنای عروسک فرانسوی فکر می‌کنم. عروسک‌هایی که زندانی‌های زندان باستیل با ملحفهٔ سفید می‌ساختند و به‌عنوان زن و بچه با آنها زندگی می‌کردند و بعد وقتی می‌خواستند بمیرند اول آنها را می‌کشتند.

"عروسک فرانسوی"

نویسنده: چیستا یثربی /کارگردان: ندا هنگامی / بازیگران: قربان نجفی، پریسا مقتدی، ایرج سنجری، لیلا سیاره، علی جولایی، مهرداد هنرمند، علی اکبری، نسترن شاهکار، محترم ملکی، پرستو آل‌رسول / مشاور کارگردان: علی جولایی / دراماتورژ: مرضیه ازگلی / دستیار کارگردان: پرستو آل‌رسول / طراح صحنه و نور: رضا مهدی‌زاده / طراح لباس: لیلا سیاره / موسیقی: مدوید لطیفی / مدیر صحنه: علی اکبری / منشی صحنه: نسترن شاهکار/ مدت زمان نمایش: ۶۰ دقیقه

حکایتی از مردمان سرزمین سوخته

گزارش تمرین نمایش نازاده (آبادان)

فروغ سجادی

نامش "عبدالرضا ثامری" است، از سرزمین نخل‌های سوخته آمده، از آبادان؛ شهری که هنوز آب‌هایش رنگ خود را دارد و بر دیوارهایش یادگاری ترکش‌ها نقش بسته. نام نمایش نازاده است. مادری با جنین درون خود واگویه دارد تا کودک آینده‌اش را با شخصیت پدر مبارز اعدام شده‌اش آشنا کند. او می‌گوید این داستان نمایش ماست. لهجه‌اش طعم گرمای خوزستان را دارد. گروه "اندیشه" وابسته به انجمن نمایش آبادان با ۴ سال فعالیت مستمر. این شناسنامه‌ی گروهی است که در کارنامه‌ی خود نمایش‌هایی چون: سوگ و مضحکه، خاکی‌ترین رویا، واگویه‌های طرحی از عزا و... را دارد.

صادقانه و بی‌رنگ برایت از "نازاده" می‌گوید: کار از ۸ تابلو تشکیل شده و به دو قسمت تقسیم می‌شود یک قسمت از ابتدا تا انتها و قسمت دیگر از انتها تا ابتدا تعریف می‌شود و حکایت به این شکل جاری می‌شود، ۴ تابلو در بخش اول و ۴ تابلو در بخش دوم، اول نویسنده و خانم بعد خانم و جنین که در رحمش است حکایت می‌شوند و ...

از او می‌خواهم درباره شکل اجرای کار توضیح دهد. می‌گوید: تا حدودی از شیوه اجرای جدیدی استفاده کرده‌ایم. نمایش ما یک کار سورئال و رئال است. البته نوع اجرایی که می‌آوریم با گذشته متفاوت است در واقع به نوعی ما در این کار هنجارشکنی کرده‌ایم. این نمایش برداشتی آزاد از نوشته‌های "آگوستو رئو باستوت" است.

مبارز سیاسی این نمایش "ایمان مصطفایی" است. او می‌گوید اولین تجربه‌ام با این گروه است. من بازیگر دو شخصیت هستم: یک مبارز سیاسی از زمان اعدام (یعنی از انتها) تا ابتدا که لحظه‌ی ازدواج اوست و دیگری شخصیت جنین که درون همسر او است و کشمکش‌هایی که بین ابن‌حسن و مادرش در ارتباط با شخصیت مادر و ارتباط با پدر صورت می‌گیرد.

مصطفایی بازیگری را از سال ۶۹ آغاز کرده و معتقد است سخن گفتن درباره‌ی مشکلات تئاتر تکرار مکررات است زیرا که هیچ هنری در شهرستان‌ها اوضاع مطلوبی ندارد تا چه برسد به تئاتر. او می‌گوید: «هنرهایی مثل موسیقی و خوشنویسی چون کمی درآمدزا هستند بیشتر مورد توجه مسئولین قرار می‌گیرند اما تئاتر به خاطر عدم درآمدزایی‌اش، بی‌توجهی مسئولین را به همراه دارد.»

او ادامه می‌دهد: «ما بازیگران شهرستانی به خاطر این که تئاتر بخش اصلی زندگی‌مان نشده است نمی‌توانیم حرفه‌ای به این شغل بپردازیم، بنابراین در این رشته شناخته نمی‌شویم. ما سعی می‌کنیم اگر در هنرمان حرفه‌ای نیستیم در زندگی نگاه عمیق و حرفه‌ای داشته باشیم.

کرم‌پور - مشاور کارگردان نمایش - درباره‌ی کارشان می‌گوید: «نازاده از آن جنس کارهایی است که مفهوم را برای مخاطب به صورت جدی ارائه می‌دهد و مخاطب را مجبور به تئاتر دیدن می‌کند. وقتی کاری پشتوانه فکری داشته باشد مخاطب از همان لحظه‌ای که سالن تئاتر را ترک می‌کند آن را در ذهن خود دنبال می‌نماید.»

او ادامه می‌دهد: «این جنس کارها مخاطبی را می‌طلبد که برای درک مفهوم اثر از خود یک تلاش فکری داشته باشد. "نازاده" را نمی‌شود با یک نگاه خطی دید زیرا که جنس کار خطی نیست و تماشاگر با یک روایت داستان و نگاه کلاسیک مواجه نمی‌شود.»

بنابه گفته‌ی وی این نمایش در یک لایه به مسایل اجتماعی می‌پردازد اما اجتماعی که شخصیت در آن قرار دارد مشخص نیست. در برخی دیالوگ‌ها تماشاگر با شخصیتی روشنفکر و اهل نوشتن مواجه می‌شود که یک سری درگیری‌های فردی دارد. پردازش به اینها به گونه‌ای است که انگار کپی از واقعیت نمی‌باشد.»

در آخر درباره مشکلات تئاتر آبادان می‌پرسم. این هنرمند آبادانی پاسخ می‌دهد: عمده مسئله آزاردهنده در تئاتر آبادان تبعیض است که بین نخبگان تئاتر قائل می‌شوند. این مسئله موجب آزردن عده‌ای از هنرمندان تئاتر این شهر شده است. همچنین مشکل مادی که دامن‌گیر همه تئاترها است و صحبت کردن درباره‌ی آن فایده‌ای ندارد.

"نازاده"

نویسنده، کارگردان و طراح: عبدالرضا ثامری/ بازیگران: ایمان مصطفایی، مرجان بنی‌سعید/ مشاور کارگردان: رضا محمدی/ دستیار کارگردان: حسین توکلی/ طراح نور: علی صادق‌زاده/ مدیر صحنه: احمد بنی رشیدی/ منشی صحنه: فاطمه دژاگاه/ افکت: علی عباسیه/ طراح بروشور: عبدالرضا ثاری/ مدیر تدارکات: خزعل قیم/ دستیاران اجرا: خزعل قیم، پیام پارسافر، مهدی تنگستانی، رضا نصاری/ سرپرست گروه: اکبر سلمانی زحانی/ تدارکات: محمد بهرامی، آرش کاکایی/ مدت زمان نمایش: ۶۰ دقیقه

فکرهای زیبایی که فرصت نیافت

گزارش تمرین نمایش "یک دروغ زیبا"

نیلوفر رستمی

شجره از کارگردانان جوانی است که امسال برای نخستین بار در جشنواره شرکت می‌کند و به قول خودش فرصتی است تا خودش و فضای جشنواره را محک بزند.

اما او که برای اولین بار وارد ماراتن جشنواره شده است تجربه‌ی چندان شیرینی از این اتفاق ندارد: «خیلی اذیت شدم. در حالی که چند روز دیگر بازبینی مجدد داریم، مجبور شدم یکی از بازیگرانم را تغییر دهم. بازیگرم نیز به دلیل بیماری فعلاً در مرخصی است. نمی‌دانم آیا به موقع برای بازبینی مجدد می‌توانیم کار را آماده کنیم یا اصلاً کار به انصراف می‌انجامد. خیلی دلسرد شده‌ام. همه چیز در دقیقه‌ی ۹۰ مشخص می‌شود.»

نمایشنامه‌ای که شجره برای اجرا انتخاب کرده است یک نمایشنامه‌ی رادیویی نوشته‌ی بابک صفی‌خانی بوده و ۵ سال پیش در رادیو اجرا شده است. شجره‌ی درباره‌ی علت انتخاب این متن و اینکه چرا متنی کار شده را برای تجربه‌ی اولش انتخاب کرده، می‌گوید: «من ۳ سال پیش این متن را خواندم و همیشه دلم می‌خواست فرصتی پیدا کنم تا این متن را به صحنه ببرم. اما اصلاً قصدم این نبود که آن را برای جشنواره‌ی امسال انتخاب کنم. با صحبت‌هایی که با صفی‌خانی داشتم قرار بود براساس یک طرح متنی را برایم بنویسد. در روزهای آخر متوجه شدم به دلیل مشغله‌های زیاد فرصت نوشتن پیدا نکرده‌اند. بنابراین چون دلم می‌خواست امسال برایم نقطه شروع باشد نمایشنامه‌ی "یک دروغ زیبا" را برای بازخوانی ارایه دادم.»

این نمایشنامه که در ابتدا برای اجرادر رادیو نوشته شده بود، فعلاً در حال تبدیل به اجرای صحنه‌ای است و بازنویسی متن، صحنه به صحنه انجام می‌گیرد.

وقتی تمرین شروع می‌شود یکی از میزهای کج و کوله‌ی اتاق را واژگون می‌کنند و "نسیم صالح آبادی" بازیگر این نمایش میز واژگون شده را پیانو تصور کرده و شروع به نواختن می‌کند. صالح‌آبادی از سال ۷۸ کارش را به شکل حرفه‌ای شروع کرده و تا به حال در نمایش‌های: "سووشون"، "دشمنان جامعه‌ی سالم" و "دود کعبه" به ایفای نقش پرداخته است. صالح آبادی درباره‌ی ارتباطش با نقش می‌گوید: «در طول روز مدام به این نقش فکر می‌کنم چون به جای یک زن نابینا بازی می‌کنم و تمرین‌هایم باید بیشتر از هر وقت دیگر باشد. غیر از تمرین‌های عادی با آدم نابینایی نیز ارتباط برقرار کرده‌ام که فکر کنم در نزدیک شدن به نقشم بسیار مؤثر است.»

"کریم بیانی" بازیگر دیگر این نمایش است که به تازگی به گروه پیوسته و مجبور است با دو برابر انرژی معمول تمرین کند تا به موقع با گروه همراه شود. او یکی از دوبلورهای جوان تلویزیون است و بعد از اجرای نمایش "یک نوکر و دو ارباب" سه سالی می‌شود که حضوری در صحنه‌ی تئاتر نداشته است. او درباره‌ی حس‌اش در صحنه می‌گوید: «خیلی مشکل است. الان مثل بقیه‌ی بازیگران احساس راحتی نمی‌کنم. چون متاءسفانه در این مدت تمرین نداشته‌ام و هر تمرینی که بوده معطوف به کار دوبله بوده است.»

البته بیانی دوبله را بیشتر از تئاتر دوست دارد. به قول خودش هر روز شانس این را دارد که در یک فیلم جدید به جای شخصیتی جدید بازی کند. اما در تئاتر این اتفاق مداوم نیست.

"یک دروغ زیبا" داستانی جهان شمول دارد. فارغ از زمان و مکانِ خاص. اما نویسنده داستانش را خارج از ایران و با شخصیت‌های غیر ایرانی پی‌ریزی می‌کند. شجره در پاسخ به این سئوال که چرا در موقع بازنویسی، متن را با شخصیت‌های ایرانی ننوشته است، می‌گوید: «اتفاقاً می‌خواستم این کار را انجام دهم. اما مثل باقی کارهایی که می‌خواستیم و نشد درباره‌ی متن هم این اتفاق به دلیل کمبود وقت میسر نشد. در واقع کل کار در دقیقه‌ی ۹۰ بسته شد. مثلاً ما بدون طراحی صحنه نمایش را برای هیأت بازبینی اجرا کردیم. به همین دلیل بازبین‌ها نیز فکر کردند ما ایده‌ی مشخصی برای طراحی صحنه نداریم و حالا تالار نو را برای اجرای جشنواره به ما داده‌اند. در حالیکه طراحی صحنه‌ی ما مدتی است آماده شده و حالا با انتخاب این سالن که اصلاً همخوانی با طراحی‌مان ندارد باید دوباره طراحی ویژه‌ای صورت گیرد.»

"یک دروغ زیبا"

نویسنده: بابک صفی‌خانی/ کارگردان: سید علی شجره/ بازیگران: باربد آقایی نژاد، نسرین صالح آبادی، رویا بختیاری، مینا شجاع جدی، آیسن نوروزی/ مشاور کارگردان: مجید حیدری/ دستیار کارگردان: محمدصادق کیوان/ طراح صحنه و لباس: فیروزه قاسم‌پور/ مدت زمان نمایش: ۶۰ دقیقه

دلقک اندیشمند

درباره‌ی نمایش دلقک درون گرا

آنچه در زیر می‌آید خلاصه‌ای است برای مردمی که زبان نمایش مرا متوجه نمی‌شوند، این خلاصه باعث برقراری ارتباط آنها با من می‌شود. نمایش دلقک اندیشمند، بیانگر داستان مردی به نام سلمون است که از هنگام ولادت در جستجوی خویش است و تنگناها و گلوگاه‌های آینده را در برابر خویش می‌بیند. از این رو شروع به بحث از آن می‌کند تا به این نتیجه می‌رسد که جهان باید نابود شود. برای دانستن اینکه چگونه این روند اتفاق می‌افتد. باید در مشاهده آنچه در صحنه نمایش اجرا می‌شود و مطابقت آن با موارد زیر اهتمام کامل داشته باشید:

۱- حرکت اول: سخن از ذات و سرشت در زوایای پنهان عالم تکوین و زورآزمایی و مسابقه جنین برای یافتن شخصیت قبل از ولادت خودش است.

۲- حرکت دوم: ولادت و برخورد نوزاد با این سئوال جدید است: در آینده می‌خواهی چکاره بشوی؟ دلقک یا صوفی؟

۳- حرکت سوم: در ابتدا سالامون کوچولو "صوفی شدن" را برمی‌گزیند و بدین خاطر در مدرسه "تصوف" نام‌نویسی می‌کند و از علم و دانش آن برخوردار می‌شود. در آنجا نام حقیقی وی را با نامی که با تصوف همخوانی داشته باشد. یعنی "ابن فانی" تغییر می‌دهند و از وی می‌خواهند که تمام حواسش را جمع کند تا یک صوفی خوب و تمام عیار بشود. اما هنگامی که وی به یک صوفی حقیقی تبدیل می‌شود. در هستی تاءمل می‌نماید و درمی‌یابد که هستی مسخره و خنده‌دار است، در این جاست که درمی‌یابد وی به جای این که مردم را به سوی حقیقت دعوت نماید. آنها را می‌خنداند.

۴- حرکت چهارم: یک ندای درونی به نصیحت وی می‌پردازد که به پرده‌برداری از ذات خود بپردازد. شاید او در درون یک دلقک است، بدون اینکه خودش بداند. این ندا وی را راضی می‌کند که وارد کردن سعادت در قلب‌های مردم از طریق خنده نیز، نوعی از انواع تصوف به شمار می‌رود. از این روست که تصمیم می‌گیرد یک دلقک باشد.

۵- حرکت پنجم: در مدرسه "دلقک‌ها" نام‌نویسی می‌کند. در این مدرسه نام صوفی را با نامی که با دلقک‌بازی مناسبت داشته باشد، تغییر می‌دهند و نام وی می‌شود "البرمائی". در این مدرسه از وی تقاضا می‌کنند برای اینکه به یک دلقک بارز و مشهور تبدیل شود. باید از تمام حواس انسانی دست بشوید.

۶- از سالامون شش امتحان به عمل می‌آورند. در ضمن این امتحانات، تمام حواس وی از بین می‌رود. با پشت سر گذاشتن این امتحانات، وی به مرحله متوسطه "مطالعات دلقک‌بازی" وارد می‌شود.

۷- حرکت هفتم: در مرحله متوسط از وی درخواست می‌کنند که نکاتی را در برابر مردم بیان کند. تا اینکه آنها را بخنداند. اما وی با شوخی و طنزهای خویش که بیانگر یک نفسِ صوفیانه است، مردم را می‌گریاند. با این وضع مدیران دلقک‌بازی، تصمیم به مجازات وی می‌گیرند. این با ارتقاء وی به مرحله سوم و نهایی از این امتحانات، یعنی مرحله عملی و تطبیقی است.

۸- حرکت هشتم: در مرحله تطبیقی سه بینی خنده‌دار (مضحک) به وی می‌دهند که در هریک از آنها موضوعی برای بحث آکادمیک طنزی وجود دارد. از وی می‌خواهند تا با این‌ها بازی‌های پهلوانی بکند. آن بینی که تا آخر مقاومت می‌کند، بدون اینکه به زمین بیفتد. همان است که موضوع اختصاصی بحث وی واقع خواهد شد. وی بدینگونه عمل می‌کند. بینی که برنده می‌شود. حامل موضوع زیر است: "وجود تو جهان است، پس دوباره آن را نظم و ترتیب بده".

۹- حرکت نهم: سالامون از وضعیت خویش در حیرت است. زیرا وی قادر به بازگرداندن نظم و ترتیب جدیدی به جهان هستی نیست. وی صرفاً یک دانشجوی تازه کار و ناشی بین تصوف و دلقک‌بازی است. وی در این لحظه خود را به سه ذات تقسیم می‌کند: در ذات صوفیانه‌اش در چهره "ابن‌فانی"، در ذات دلقک‌بازی‌اش "برمائی" ظاهر می‌شود. همچنین ذات طبیعی‌اش که سرگردان بین این دو است.

این سرشت‌های سه‌گانه برای بازگرداندن نظم به جهان، بدون دست زدن به ترکیب انسان در تلاش و تکاپو می‌باشند.

۱۰- حرکت دهم: ذات‌های سه گانه، اختلاف شدیدی در خصوص نحوه ترتیب و نظم دادن عالم - بدن (کالبد) پیدا می‌کنند و هریک از این‌ها بر ترتیب و نظمی مطابق با آنچه که از دیدگاه خود صحیح می‌داند، همت می‌گمارد که نتیجه آن به قرار زیر است:

- ابن فانی صوفی به بنای جهانی متافیزیک و دنباله‌رو امیال روحی انسانی، بدون توجه و اهتمام به ماده، اقدام می‌کند.

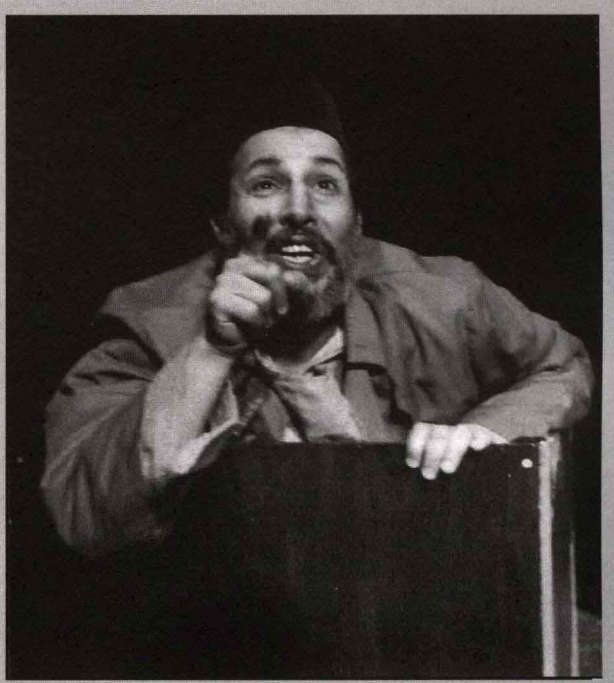
- البرمائی دلقک، نقشه‌ای طراحی می‌کند که در آن اولویت به "سرزمین‌های خوشبخت" داده می‌شود که غرق در "ضحک" است. بدین وسیله بسیاری از سرزمین‌ها و قاره‌ها از نقشه وی پنهان می‌مانند. زیرا در این نوع تاءیید بر سعادت مادی، بدون توجه به حیات معنوی است.

- اما سالامون، ذات سرگردان بین این دو، براساس معرفت سطحی خود از جهان در پی نظم و ترتیب آن است. نتیجه این تلاش‌ها به ارائه جهان به صورتی زشت و بدمنظره می‌انجامد. وی بین ذات صوفی خود و ذات دلقکش نمی‌تواند توازن برقرار کند و یا یکی را بر دیگری - بدون معیارهای ثابت و البته به جز معیارهای مزاج انسانی - ترجیح دهد. بدین گونه جهان داخلی، بدون انسجامِ وی به جهان خارجی‌اش، انعکاس می‌یابد و آن را نابود می‌سازد.

۱۱- حرکت یازدهم: سالامون خودش را با دفن کردن جهان در رحمی که از آن خارج شده، مجازات می‌کند به این امید که از نو تولد یابد.

۱۲- حرکت دوازدهم: سالامون در حالیکه نقاب مرگ را بر صورتش گذاشته است و با اشاره از دیگران طلب کمک می‌کند، در مکان جهان قرار می‌گیرد (برای یادآوری این نکته که قصد تخریب و امحاء آن را ندارد).

۱۳- حرکت آخر: اگر می‌خواهید امید و آرزویی برای نجات جهان وجود داشته باشد. حداقل یکی از افراد در حین اجرای برنامه موسیقیِ پایانی باید به روی صحنه بیاید، تا نقاب مرگ را از چهره بازیگر بردارد.



"دلقک درون گرا" (دلقک اندیشمند)
اسپانیا (تئاترو دل اسپکرادور)
نویسنده، دراماتورژ، طراح صحنه، کارگردان و بازیگر: نمر سالامون/ طراح نور و دستیار کارگردان: بئاتریس آدیباس/ طراح لباس و موسیقی: تئاترو دل اسپکرادور/ مدت زمان نمایش: ۶۰ دقیقه

به سوی "عرفان کمدی"

یادداشتی از نمر سالامون کارگردان نمایش دلقک درون گرا

واژه‌ی "کمدی عرفانی" می‌توانست برخلاف گزافه‌گویی و مبالغه به نظر رسد و یا بی‌معنی تلقی گردد. حتی می‌توانست نفرت‌انگیز باشد. با این وجود، هدف ما خیلی بیشتر از این‌ها ساده و خالص است. "کمدی عرفانی" را در این اجرا به عنوان حلقه‌ای کوچک تصور کردیم.

در این میان، که جامعه ما تحت کنترل سیاست، رهبانیت و فرهنگ ماده‌گرایی است، عرفان می‌تواند به شرایط عجیبی میان اقشار مختلف منجر شود.

"کمدی عرفانی" سعی در استخراج شوخی از قید و بندهایی است که در ظرف قرن‌ها احاطه شده‌اند. چرا چنین است؟ زیرا خالقان تئاتر همان الگوها و قالب‌های خنده‌آور را دنبال کرده‌اند. مقاله‌های متفکرانه‌ی "کمدی عرفانی" سعی می‌کند، فرد را ورای شوخی و خنده صرف، تجدید قوا بخشیده و سرحال آورد. "کمدی عرفانی" دعوتی به سوی "روی پنهانی شوخی" است: تفکر. به این صورت، اگر در نتیجه آن صدای خنده‌ای آشکار شود، باید زیبا باشد.

"کمدی عرفانی" رویارویی با مفهوم نخستین و پیچیده زندگی متمدن بودن می‌باشد.

به اختصار "کمدی عرفانی"، یک بلندپروازی و در عین حال، پروژه‌ی تئاتری ساده است که به شکست نزدیک‌تر می‌باشد تا موفقیت. این پروژه ممکن است. دقیقاً پس از آخرین نفس، این صحنه تماشایی از بین برود و یا به طور غیرمنتظره‌ای، تا باز شدن راهی جدید در ساختن تئاتر به راه خویش ادامه دهد تا سرانجام نشان دهد که شایسته است.

ما در راه دست یافتن به موفقیت در این پروژه، سخت کار می‌کنیم و بدون هیچ گونه پیش‌داوری و تعصب قبلی به آن می‌نگریم. به هر حال، به چشم سومی (ناظر) احتیاج داریم که احساس کافی را برای ادامه راهی که در پیش داریم در اختیار ما بگذارد.

من از شکست هراسی ندارم زیرا شکست کاری، تجربه‌ای، غیبی و اسرارآمیز است. کار و تحقیق، درجه عالی تفکر و تعمق است. اما ما معمولاً این حقیقت شخصی را که در خود کار غوطه‌ور شده‌ایم، درنمی‌یابیم.

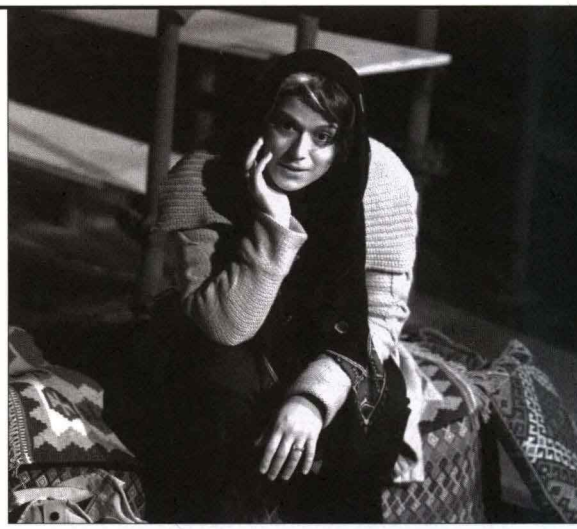
کدام یک از ما می‌تواند انکار کند که احتیاج به خنده، اصیل‌ترین عمل عرفانی است؟

نمر سالامون

پایانی به تعداد تماشاگران

نگاهی به نمایش مادربزرگ: یک مقدمه

نقد دیروز



بهاره برهانی

شش صحنه که نیمی از آنها در زیرزمین و نیمی دیگر در دو طبقه یک خانه به ظاهر قدیمی رخ می‌دهند. دست به دست هم می‌دهند تا تقابل سه نسل را در قالب یک نمایش زنانه تجربه کنند.

مادربزرگ، یک مقدمه. اگر چه قصد دارد سه نسل متفاوت را به چالش بکشاند. اما به هر حال برشی از زندگی است. زندگی انسان‌هایی که با هم زندگی کرده‌اند، زندگی می‌کنند ولی حرف هم را نمی‌فهمند. یک جنس، اما از سه نسل متفاوت. با عقده‌مندی‌هایی شبیه به هم. عقده‌هایی که در بغض یلدا، نگاه‌های مادربزرگ و کینه‌های بی‌حد و اندازه‌ی زهره سرباز می‌کنند.

نمایش زنانه‌ای که زیر سایه‌ی مستقیم و سنگین مردها اتفاق می‌افتد. مردهایی که حذف حضورشان، فضای کلی اثر را به پس لرزه‌های پس از یک اتفاق تبدیل کرده. داوود به عنوان یکی از محورهای داستان که چهارزن از او صحبت می‌کنند. سرهنگ به عنوان نشانه و چارچوب یک مرد سنتی و جمشید... همه و همه منجر به اتفاقاتی در زندگی این چهارزن شده‌اند و حالا عکس‌العمل‌های این چهارزن در روی صحنه می‌ماند و بمباران اطلاعات و روایاتی که روی صحنه اتفاق نمی‌افتد و سبب می‌شوند اثر از نمایشنامه بودن فاصله بگیرد و فضای قصه‌گویی بر آن چیره شود.

از یاد نبرده‌ایم تجربه‌های موفق این گروه را در دو جشنواره آیینی و جشنواره فجر گذشته که یکی از بارزترین ویژگی‌های کار آنها در دست گرفتن ریتم مناسب نمایشی بود. نمایش‌هایی که هر کدام اجرایی طولانی‌تر از مادربزرگ یک مقدمه را به خود اختصاص داده بودند. بی آنکه ذره‌ای ریتم آن از دست برود. و یا طراحی‌های ساده و مناسب صحنه در کارهای قبلی و این بار هرچند طراحی صحنه پیچیده‌تر بود. لیکن امکانات محدود سالن و ناکارآمدی آن ارائه تصاویر بهتر از نمایشنامه را محدود می‌کرد.

اما پایان بندی نمایش به یک باره شاید به عنوان نمایش بازمی‌گردد و یا خواست نویسنده یا کارگردان مبنی بر پایان بندی نمایش در ذهن تماشاگر. پایانی به تعداد تک تک تماشاگران و با هزاران برداشت مختلف.

پس بیراه نیست که تجربه‌ی مادر بزرگ یک مقدمه را یک ریسک بعد از موفقیتی چشم‌گیر برای این گروه بدانیم. گروه جوان و یکدستی که با هم جلو می‌روند و هر کدام در جای خود، یکی از بهترین‌ها و در کنار هم به یک اندازه موفق و خوب عمل می‌کنند.

اتاق فراموشی

نگاهی به نمایش اتاق گریم

نویسنده: محمد رحمانیان، کارگردان: رویا کاکاخانی

"اتاق گریم" در اولین نگاه تئاتر از "آئورای" کارلوس فوئنتس به نظر می‌رسد. روایت توسط اول شخصی که خود هم راوی است هم روایت شونده. حرکت مداوم متن از گذشته به حال و نیز از گذشته نزدیک به دور.

وجود شخصیت‌های مشابه مرد در آئورا و دختر در اتاق گریم که هر دو به جستجوی کار پا در مکانی مرموز، موهوم و عجیب می‌نهند. وجود پیرزنی که متعلقات، افکار، و گذشته‌ی خود را همچنان حمل می‌کند. استحاله و همانند شدن هر دو شخصیت با شخصیت مقابلشان در آئورا تبدیل مرد به سرهنگ و در اینجا تبدیل دختر به پیرزن وجود نامریی مردی که بر زندگی زن سایه افکنده است. نشانه هایی برای این تأثیر هستند. در حقیقت این نمایشنامه را می‌توان در زمره آثاری به حساب آورد که محمد رحمانیان در دوره تجربه در فضاهای غیرایرانی آن را نوشته است.

اما جدای از شباهت هایی که گفته شد. متن در پیوند فضاهای متفاوت و ذهنیت‌های زن بازیگر، دختر جویای کار و پیرزن تناوبی حساب شده دارد.

حرکت دختر (باتوجه به نشانه‌هایی که در پرداخت شخصیت او دیده می‌شود) از کودکی، بکر بودن و سادگی به پیرشدن، کهنگی و اختلال می‌انجامد. و هرچه از حضور او می‌گذرد. سیطره پیرزن و تأثیر او بر دختر بیشتر می‌شود. تا آنجا که دختر در او مستحیل می‌شود. پیرزن از داستان خارج می‌شود. زیرا کنون دختر به کسوت او درآمده است.

از سوی دیگر پرحرفی‌ها و پرگویی‌های دختر که با هدف پرکردن خلاء ارتباطی و پوشاندن ترس او صورت می‌گیرد. به مرور به سکوت و اختلال منتهی می‌شود. تمهیدی که به درستی در خدمت بیان و مفهوم استحاله است.

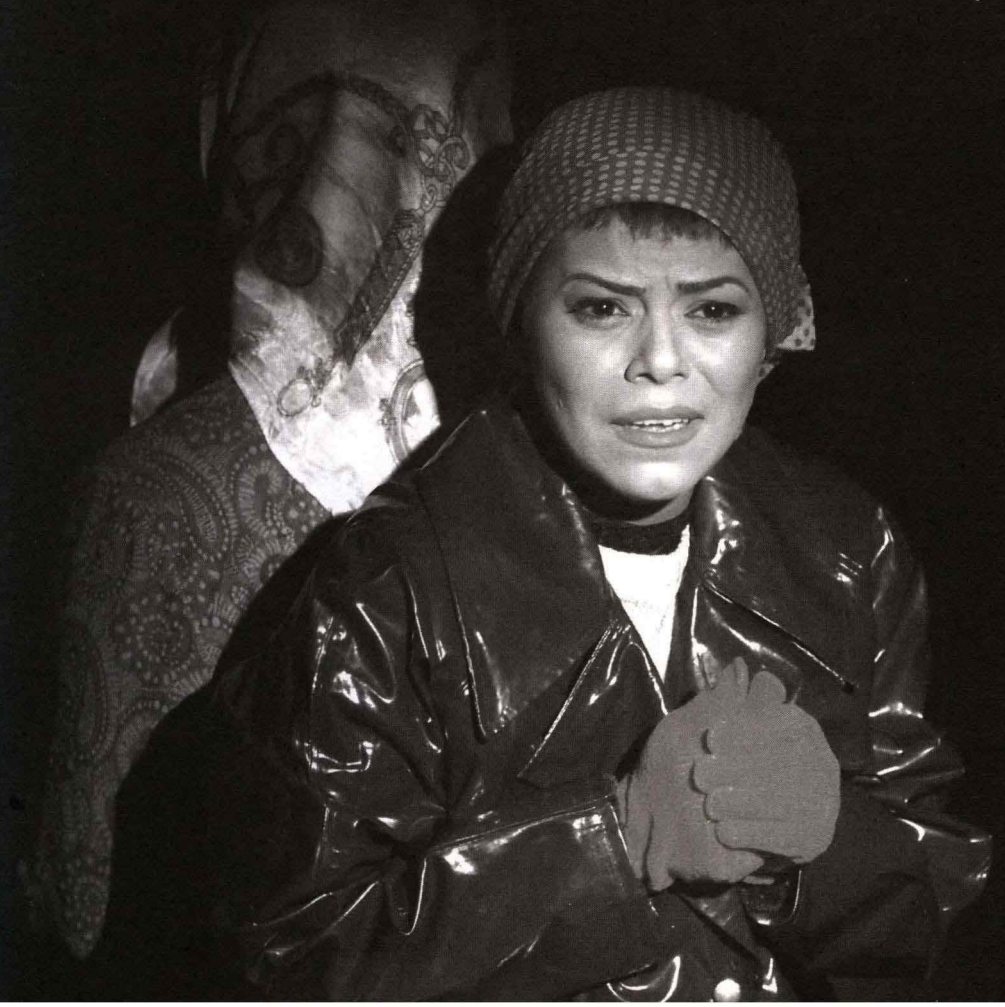
همچنین وجود مجسمه مرد، ارجاعات تاریخی به اشیاء و گذشته همه در راستای تأکید بر قدرت و سیطره نمادین بر پیرزن و در ادامه دختر هستند. تا آنجا که حتی جرثومه او، همچنان حاضر و حاکم است و مصاحبی جدید طلب می‌کند.

"رویا کاکاخانی" اما با نگاهی متفاوت به این متن نگریسته است و تلاش برای رفتن به سوی نمایشی با ضمایم مدرن، از سوی او با شکل ذهنیت گرایانه اثر در تضاد قرار می‌گیرد. زیرا اتفاقاً در نگاه مدرن حقیقت عینی، بدیهی بی‌واسطه و غیرمبهم زندگی انسان شهرنشین و نیز جنبه‌های ارتباطی او مورد سئوال واقع می‌شود. از سوی دیگر نسبت متعالی از ذهنیت و عینیت در پرداخت او دیده نمی‌شود (البته اگر مبنا را بر میل ساخت فضایی ذهنیت گرا و یا ترسیم فضایی مبتنی بر جریان سیال ذهن از سوی او بگذاریم. »

عدم تجانس اجرا با متن، البته سبب آن شده است که نمایش دچار پراکندگی و عدم انسجام شود. ضمن آنکه تأکید و تلاش او برای ساخت لحظات فانتزی، باعث طولانی شدن غیرضروری لحظات نمایش گشته است.

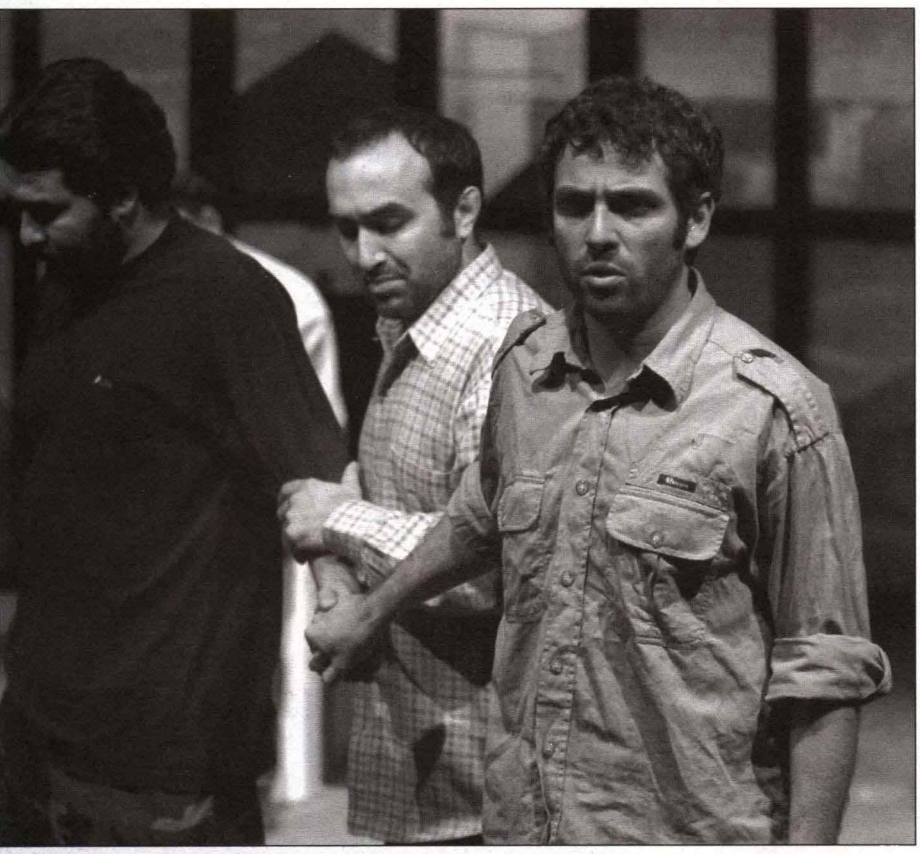
آنچه در اجرای نمایش اتاق گریم مشهود است. تلاش بی‌شائبه و صادقانه کارگردان برای رسیدن به زبانی تصویری و امروزین است. هرچند که صورت و معنی هریک مقتضیاتی جداگانه را طلب می‌کنند.

افشین خورشید باختری



"آدم‌هایی که نام و نشان قربان کرده‌اند"

"نگاهی به نمایش این کدوم پنج‌شنبه است به کارگردانی حمید آذرنگ"



روزبه حسینی

کمتر از دو سه سال است که تئاتر دفاع مقدس و حوزه‌ی نمایش جنگ، دچار اتفاقات و دگردیسی‌های چشمگیری شده است که البته هرچند توسط معدود افرادی جریان‌سازی شده است، این جریان شکلی خودجوش داشته و دقیقاً از اجرای نمایش "پچ پچه‌های پشت خط نبرد" در جشنواره دانشجویی سال ۷۴ توسط علیرضا نادری آغاز گشته است. این جریان حوزهٔ دفاع از ارزش‌ها را از دو منظر متفاوت بررسی می‌کند: یکی موقعیت‌های درون جنگ از منظری واقع‌گرایانه و دیگری موقعیت آدم‌های بعد از جنگ است در زندگی پرمسئله پس از بازگشت از جنگ. پیش از این عمده‌ی نمایش‌ها یا در فضای جنگ به هیجانات پیرامون ترغیب روحیه‌ی سلحشوری می‌پرداختند و یا خانواده‌های زیر موشک‌باران را در بهترین شکل بستر موقعیت نمایشی خود قرار می‌داد. اما جدای از مسئله‌ی تفاوت در حوزه‌ی قصه و تم نمایشی و موقعیت‌های متفاوت، بدیع و جسورانه این نمایش‌ها در حوزه‌ی تعهد و اصل نوشتن و کیفیت تکنیکی در چگونه نوشتن تحول بسیار در این حوزه - در همین دایره زمانی - اتفاق افتاده است و اما پس از این مقدمه؛ این کدوم پنج‌شنبه است؟! پنجشنبه‌ها عصر و غروب زمانی است که حوالی "بهشت شهدای گمنام" اهالی خانواده‌ی این شهدا می‌آیند و می‌روند و این پنج‌شنبه‌ای را که می‌بینیم همه‌ی روابط و اتفاقات را در خود دارد. اما مهم‌ترین ویژگی‌اش در این است که ضمن آنکه از داستان‌گویی پرهیز می‌کند. تعلیق و ماجرایی در پی می‌آورد و طرح مشکلاتی از فضاهای ویرانه‌ی جامعه و ارزش‌ها می‌کند که با وجود آن پرهیز، تماشاگر را فارغ از گذشت زمان با خود می‌کشاند. و نمایش در واقع برشی است که سطحی از آدم‌ها با ما می‌دهد که آنها را بین تیپ و شخصیت‌بودن باقی می‌گذارد. بازیگران اکثراً جذاب و دوست‌داشتنی و شیرین هستند، اما این بینابینی نقش‌ها نظری است که نویسنده - کارگردان به حوزه‌ای توجه داشته که در آن شخصیت، عامل سازنده‌ی یک موقعیت دراماتیک می‌شود و دیالوگ‌های عاطفی که اسباب انگیزش حس‌های آنی و لحظه را فراهم می‌کنند. حضور دارند. چون طرح آسیب‌شناسی ارزش‌ها مصایب جوانان، خانواده‌های شهدای گمنام را مورد بررسی قرار می‌دهند. هرچند تعدد طرح این مشکلات اجتماعی در کنار یکدیگر گاه آشفتگی ذهنی هم به همراه می‌آورد، لکن در "این کدوم پنجشنبه..." جذابیت فضای بین ارواح سرگردان شهدای گمنام و تداوم رابطه‌ی ایشان از زمان جنگ تا به کنون ما را آماده پذیرش تلخی‌های مختلف در یک فضای مشترک می‌کند.

چیزی که به اعتقاد من اصلی‌ترین مشکل نمایش حمید آذرنگ است، فراموش کردن عنصری ارزشمند به نام "حذف" است؛ عنصری که بسیاری از نویسنده - کارگردانان نمایش ما از آن غافلند. هرچند نمایش "این کدوم پنجشنبه..." در پروسه‌ای طولانی از شکل اولیه به صورت متن درآمده و نهایتاً اجرا از دل یک حرکت گروهی بیرون آمده است - تا جایی که حتا اساسی بعضی اشخاص نمایش اسامی افراد بازیگران هم هست - اما هنوز بخش نخستین و نهاییی نمایش تماشاگر را با فضایی روبرو می‌کند که می‌تواند به صورتی کوتاه‌تر نوشته و اجرا شود، در حالیکه در وضعیت موجود، او را به یاد همان گونه پیشین قبل از تحول این گونه تم‌های نمایشی می‌اندازد. اما آنچه نمایش را از حوزه‌ی یک برشِ موقعیتی و حد و اندازه‌ی یک طرح و موقعیت نمایشی برای بازیگرانی قابل بالاتر می‌برد. شخصیت "یوسف" در نمایش است. منظری که او در شکل راوی‌گونه ودر تنهایی وضعیت میان مرگ و زندگی، امید و یاءس، شک و باور فلسفی به ظاهر عامیانه و شوخ طبع خود در میان هر صحنه شکل می‌گیرد. عمق نگاه معترض و عصیانگر نویسنده و کل نمایش در رابطه‌ای صمیمانه با خالق خود را جلوه‌گر می‌سازد. "یوسف" جا مانده است. پر است از تردید و تعلیق میان باور و شکی که در تک‌گویی با مخاطب و آسمانِ الوهیت، درد دل سوخته‌ی نسلی را بازگو می‌کند که میان ماندن و رفتن تنهایی شاد غمناک‌شان، گیر کرده است و جذابیت این برش از برش کلی - با وجود محوریت دروغی - در این است که نه به عنوان یک اصل بلکه به عنوان حاشیه‌ای که خرده روایت‌های دیگر در اطرافش تنیده شده است، برای ما از ته جان بازگو می‌شود و مدام مخاطب را از قصه‌گویی دور و به تفکر راحتی باز می‌گرداند که ضمناً عمق و پختگی و بالطبع جذابیت فراوان دارد.

جستجوی امروز در اسطوره

نگاهی به نمایش بازی نامه فرود

آزاده سهرابی

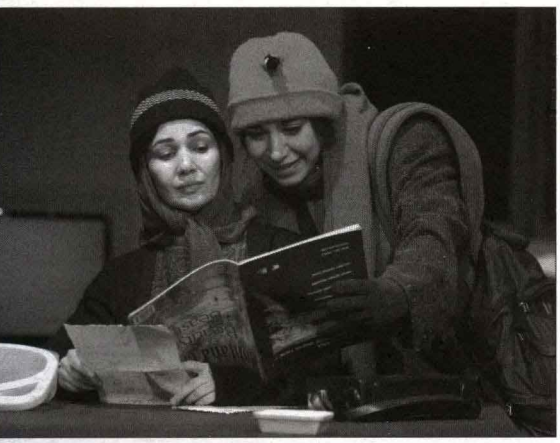
پا گذاشتن به دنیای اسطوره‌ها و قصه‌های کهن، کار ساده‌ای نیست و هرچه قدر اسطوره و حماسه ناآشناتری برگزیده شود، دشواری کار صد چندان می‌شود. خصوصاً اگر قرار باشد از سرچشمه‌ای غنی چون شاهنامه که جایگاهی سترگ در ادبیات ایران زمین بهره گیریم. در رجوع به اسطوره‌ها، اگر از نگاهی موضعی فاصله نگیرد کارکرد امروزی نیابد، راه به خطا رفته است. در عین حال نویسنده‌ها و کارگردان هایی هستند که به پشتوانه‌ی حرکت به سمت "تئاتر ملی"، آن را در سهراب و رستم و سودابه و سیاوش و فرود و... جستجو می‌کنند. آنهم بدون رویکردی امروزی یا بدون دغدغه‌ی پیوند زدن آن دنیا، به دنیای امروز. ارتباط با مخاطب امروز و نزدیک شدن به ذات تئاتر ـ که گفتگو و تأویل است ـ و نوآوری در شیوه‌ی بیان ـ دغدغه‌ای اساسی در تئاتر است. هرچند در اکثر موارد شاهد رفتن به سمت بهره‌برداری از شیوه‌های کهن نمایش، مانند نقالی و تعزیه در همان قالب سنتی هستیم. "بازی نامه فرود" نوشته‌ی امیر دژاکام به کارگردانی کوروش خزایی که توسط گروهی جوان، در تالار هنر به روی صحنه رفت. جدا از آن چه گفته شد نیست. فرود و داستان او در کنار استفاده از شیوه‌های کهن نمایش خصوصاً نقالی، بستری بود که گروه به دغدغه خود که همانا ارتباط با مخاطب است بپردازد. تماشاگر که وارد تالار هنر می‌شود. تعدادی بازیگر را روی صحنه می‌بینید که مشغول گپ و گفت و گو با یکدیگر و آماده شدن برای اجرا هستند. تصنعی بودن و غلوآمیز بودن این اتفاق درابتدا، بیش از آنکه باعث ارتباط و نزدیکی مخاطب به کار شود. باعث پس زدن تماشاگر می‌شود.

نمایش آغاز می‌شود و ما روایتی از داستان "فرود" را مشاهده می‌کنیم. کل نمایش داستان فرود را که، که بود چه شد. و بر سر او چه آمد؟ را روایت می‌کند. بدون آنکه بکوشد تحلیلی از داستان فرود ارائه دهد. یا بازخوانی جدیدی از آن داشته باشد. یا ضرورت پرداختن به فرود را به تماشاگر بازگوید. از همین رو بار نمایش بر دوش اجرا می‌افتد و در اجرا هم، انتخاب شکل اجرایی در بازی و استفاده از شیوه‌های کهن نمایشی خلاصه می‌شود چهار بازیگر هر کدام به ترتیب در نقش نقال ظاهر می‌شوند و درعین حال هر کدام دو یا سه نقش را عهده‌دار می‌شوند. بازیگرها سعی‌شان در جهت تفکیک شخصیت یا برگزیدن یک المان فیزیکی یا بیانی برای هر شخصیت، به خوبی جا می‌افتد. اما روایت آن قدر فشرده و موجز شده است، که اگر تماشاگر به داستان فرود و سیاوش آشنایی نداشته باشد، سخت می‌تواند داستان و شخصیت‌ها را شناسایی کند.

بازیگرها هم علیرغم تلاش فراوان از نقطه نظر بیان، که ضرورتی اساسی در شیوه‌ی نقالی دارد. دارای ضعف هستند. تعزیه و نقالی، نیاز به تسلط کافی به بیان و آشنایی با گام‌های موسیقی و آواز دارد که به دلیل عدم آگاهی و تسلط بازیگران به این دو مهم، ارتباط لازم برقرار نمی‌شود. خصوصاً لحظه‌ای از نمایش که مخالف‌خوانی و موافق‌خوانی تعزیه اجرا می‌شود، این عدم تسلط رخ می‌نماید. موافق خوانی و مخالف خوانی در تعزیه در دو دستگاه آوازی متفاوت انجام می‌شود. حال آنکه در بازی نامه فرود، مخالف خوان نیز در دستگاه موافق خوان رجزش را می‌خواند، که این اشتباه از گروهی که قرار است بر پایه‌ی شیوه‌های کهن نمایشی اثری را اجرا کنند، دور از انتظار است.

روی هم رفته می‌توان گفت بازی نامه فرود، چیز جدیدی نه به اسطوره‌ها و قصه‌های کهن افزود و نه به خوبی از ظرفیت‌های آن در حد همان دیروز سود جست، زیرا پیرامون ما عالم هستی و انسان و حرکتی متناوب رو به سوی تغییر دارد.

شکست نگاه معهود



زمستان

نویسنده: امید سهرابی، کارگردان: هما روستا

«زمستان» به لحاظ متن، درام کلاسیک را تعقیب نمی‌کند. ساختار ارسطویی را پی نمی‌گیرد. بلکه ویژگی‌هایی را پیشنهاد می‌دهد که اثر را وارد فضای درام مدرن می‌کند. متن، دو ویژگی مهم دارد: یکی آنکه در لحظاتی بسیار به مؤلفه‌های ابزورد می‌پردازد. حتی بی‌هویتی زبان و تهی شدن آن از معنای آشنای ذهن مخاطب را پی می‌گیرد. این آشنایی زدایی به وفور وارد حوزه‌ی شناخت شخصیت‌ها هم می‌گردد. در نهایت و در ایده‌آل‌ترین شکل پیشنهادی متن، آدم‌ها، زبان و حتی اتفاقات هجو می‌گردند. و همین هجو، رگه‌های گروتسک را وارد متن می‌کند. جدای از ساختارشکنی و آشنایی‌زدایی، روی دیگر سکه، هجو، که طنز خاص سیاه اتفاقات و شخصیت‌ها است، عیان می‌گردد.

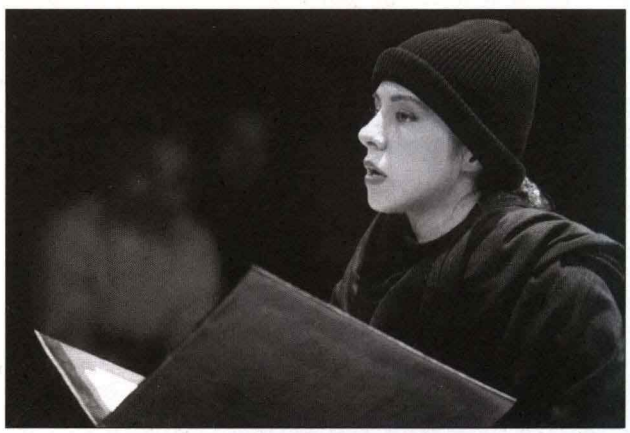
اما متن به لحاظ ساختار کاملاً منطبق با تئاتر ابزورد نیست. به عبارتی از تعادل اولیه در شناخت و آگاهی شخصیت‌ها از اتفاق درام شروع می‌شود، به نقطه‌ای در اوج می‌رسد و سپس تعادل ثانویه‌ی خود را می‌یابد. موضوع نامه‌ها و عدم آگاهی تماشاگر از اینکه نامه‌ها را پدر می‌نویسد و نیز اینکه مادر هم این موضوع را می‌داند و اصلاً فرزندی در کار نیست، تعادل اولیه‌ی اثر را می‌سازد. حضور دختر و تمهیدی که برای عیان نمودن انتظار مادر که انتظاری عبث است، باعث شروع افت و خیز دراماتیک و حرکت نقش متن به سمت نقطه اوج آن می‌گردد. به عبارتی، تماشاگر و دختر در موضع هم سانی از آگاهی به سر می‌برند. گره‌گشایی و آگاهی نهایی خواننده‌ی تماشاگر از اتفاق یاد شده راه‌گشای تعادل ثانویه می‌گردد. اما آنچه متن را از ساختار ارسطویی می‌رهاند، همان هجو یاد شده در ساختار، و شیوه‌ی روایت داستان است. همان آشنایی‌زدایی مذکور. به هر حال متن، به زعم نگارنده از جایگاه دوچندان خوبی برخوردار است و این دوچندان به دلیل جسارت نویسنده‌ی آن در شکستن ساختار معهود است.

اما اجرا، بحث هجو مطرح شده را بیش از آنچه در متن لحاظ شده به رخ می‌کشد. و البته کارگردان می‌تواند این اغراق را حق خود به عنوان طرح گام نوین در نشان دادن متن بیان کند. اغراق موردنظر، آن چنان عمیق می‌شود که جدای از میزانسن‌های خطی مکانیکی که از بازیگرها عروسک‌هایی می‌سازد، شیوه‌ی بازی آنها را نیز تحت تأ ثیر قرار می‌دهد. بازیگران تبدیل به دلقک می‌شوند. این دلقک‌بودن ابداً بحث ارزشی نیست. بلکه کارگردان می‌تواند ادعا کند که چنین تعبیری در راستای هجو، آشنایی‌زدایی و البته طنز غریب حاصل از نگاه گروتسک وی به متن است. و البته طرز بیان حروف و کلمات که در ابتدا و انتهای اثر و زیر نور موضعی به شکل مقطع و حرف به حرف ادا می‌شود، می‌تواند نشانگر درونیات همین آدم‌ها باشد. آنچنان که هویتی معکوس می‌شود، که متنافر می‌گردد. پستچی، نقاش می‌شود و باز پستچی خطاب می‌گردد.

همین موضوع دامنگیر ریتم اجرای متن نیز هست. ریتم کند اجرا و نیز به تعویق انداختن اتفاق نهایی به وضوح در راستای هدف غایی کارگردان است.

و باز در مجموع، جسارت سرکار خانم روستا در اجرای چنین متنی با ویژگی‌های نوین و جوان، و دست یافتن به یک تئاتر مدرن بسیار ستودنی است.

حسین مهکام



فضای خالی ناب

"می‌بوسمت و اشک"

نوشته: محمد چرم‌شیر، کارگردان: محمد عاقبتی

پیش‌تر هم گفته‌ام که محمد چرم‌شیر، اکنون در جایگاهی است که به دلیل نوشتن همواره و نیز دست یازیدن به ساختارهای دائماً متفاوت، و مهم‌تر از این‌ها، این که بی‌اغراق، یک تنه، چندین برابر نسل ما نوقلمان کار می‌کند، می‌نویسد و به شدت می‌خواند، هریک از متونش به مثابه‌ی یک کلاس درس است. در آثار او، جدای از متون اصلی اش، آنها که دراماتورژی یک رمان یا نمایشنامه‌ی دیگر هم هستند. در رویکرد وی تبدیل به یک متن اصیل می‌شوند. خط داستان به وسیله‌ی روایت و ذهنیت شخصی او تنیده می‌شود و تنها موضوع متن از متن اصلی گرفته می‌شود. "می‌بوسمت و اشک" دراماتورژی شده‌ی "نامه‌هایی به اولگا" اثر واتسلاو هاول است.

اجرای محمد عاقبتی به چند دلیل، اجرایی قابل تأمل و دوست‌داشتنی است. یکی به دلیل خالی بودن فضا و بکر بودن صحنه به لحاظ دکور و استفاده‌ی صرف از کف‌پوش سفید، که بیشترین امکان را به کارگردان، بازیگر و در مرحله‌ی بعد به تماشاگر می‌دهد تا ساختار ذهنی خود را بر مبنای سپیدخوانی فضای خالی یاد شده و تلفیق آن با ساختار روایی متن طرح‌ریزی کند. دیگری میزانسن‌هایی که به عبارتی حاصل همین فضای خالی ناب هستند و در صورت وجود دکور، استیلیزه بودن خود را از دست می‌دادند و در مرحله‌ی بعد بازی‌های پیچیده‌ای که ظاهری ساده و بی‌غل و غش دارند.

پیام دهکردی، شب پیش از این اجرا، نقشی را در نمایش "تیغ کهنه" به کارگردانی نادر برهانی‌مرند ایفا کرد که بستر مشترکی با نقش او در "می‌بوسمت و اشک" داشت، اما بازی او در این دو نقش یکسر متفاوت دیگری از بود. "تیغ کهنه" دکتر مسنی که رویکردهای سیاسی دارد و به زندان می‌افتد و اعدام می‌ود و در "می‌بوسمت و اشک" زندانی سیاسی‌ای که محکوم به اعدام است ولی منجر به حبس ابد می‌گردد و شبنم طلوعی که در پنج نقش ظاهر می‌شود. فضای خالی، همواره در تئاتر نوین، امکان بیشتری برای خلق به مؤلف و خواننده می‌دهد. شاید شبیه آنچه در ادبیات در رمان نو رخ می‌دهد. اگرچه خواننده و مؤلف، هریک به سبب ساختارها و آرکی‌تایپ‌های ذهنی متفاوت خود تأویل‌های گوناگونی نسبت به یک متن و فضا دارند، اما خصوصیت ویژه‌ی تئاتر این است که در لحظه‌ی مکاشفه‌ی اثر و لحظه‌ای که آنِ متن درک می‌شود، تاءویل مؤلف و خواننده، بدون هیچ وجه بیرونی در همان فضای خالی به هم می‌پیوندند. و این دقیقاً تأثیر یک تئاتر بر اجرای خود است. بخشی از حیات محض شکل گرفته روی صحنه است. در میان همان فضای خالی بکر، اتفاقی میان خواننده و مؤلف می‌افتد که در سطح کلام نمی‌آید و این البته، پتانسیلی است که بیش از هر چیز ناب بودن چنین متنی برای اجرا فراهم می‌آورد.

انتقام از خاطرات عاشقانه

نگاهی به نمایش شکار

پینا ملکوتی

در برخورد اول با نمایش "شکار"، تصور خواهید کرد با نمایشی سیاسی مواجه هستید. نمایشی در مورد کمونیست‌ها، فاشیست‌ها، سوسیالیست‌ها و در یک کلمه شورشی‌هاست. اما خیلی زود متوجه می‌شوید که قهرمان نمایش یک شکارچی تنها است. از کابوس قتل هایی که انجام داده نمی‌تواند رها شود. ویژگی متن نیز در همین است، متن خود را از قید و بند به ورطه‌ی سیاست غلطیدن می‌رهاند. در بستری وسیع‌تر و ژرف‌تر به حیطه‌ی یک ارتباط انسانی نزدیک می‌شود. دکور و فضاسازی مینی مالیستی تنها با استفاده از تکه‌های چوب به خدمت اجرا آمده است. مرد، گروگان خود را به کلبه‌ی مرد شکارچی می‌آورد. در حالی که شکارچی خود اوست. این کلبه، خانه‌ی خود او می‌تواند باشد. خانه‌ای که در آن شکارچی به دام صید خود می‌افتد و شکار می‌شود. خط روایی نمایش پر از تعلیق است و هر لحظه سیر اطلاع دهی خود را بر خلاف انتظار تماشاگر، تغییر می‌دهد. در نتیجه با حفظ تمپ (Temp) درونی، ریتم بیرونی و ضرباهنگ صحنه، جذابیت دنبال کردن نمایش تا انتها حفظ می‌شود و در نهایت با شوکی غافلگیر کننده تمام می‌شود. تنهایی یک قاتل حرفه‌ای، همراه با رویاها و رنج هایش، نگارنده را یاد فیلم "سامورایی" ژان پیر ملویل می‌اندازد. با این تفاوت که شخصیت سامورایی در فیلم ملویل، آدم ساکت، گوشه گیر، منزوی است.

اما قاتل نمایش "شکار" مردی حراف، پرمدعا و ساده و به دور از پیچیدگی‌های شخصیت سامورایی. که این می‌تواند مدلی متفاوت از مدل‌های کلاسیک کاراکترهایی از این دست باشد.

"قهوه‌ی خوب، سیگار خوب و یک کمی صلح" و این جمله چکیده‌ی آرمان مرد شکارچی است. مردی که عاشق کاساندرا بوده است. اما او را به زعم خود به قتل رسانده و در پایان کاساندرا در نقش دختر دهاتی ۱۷ ساله، انتقام خود را از او می گیرد. پایان نمایش، پایان زندگی مرد شکارچی است و پایان آرمان او. ۵۰ دقیقه فرصت مغتنمی است که موجزترین شکل ارائه درام، گره افکنی در شروع و نقطه‌ی اوج در پایان شکل می‌گیرد.

نمایش "شکار" پر از لحظه‌های ناب و ترفندهای نمایشی و استفاده از ابزاری مانند سازدهنی، کارد، بطری نوشیدنی و بهره‌ای چند وجهی از آنهاست. بطوری که "کارد" تنها معنایی کشنده ندارد. بلکه می‌تواند المانی اروتیک محسوب شود.

ایجاد فضای محو و کم رنگ با استفاده از نور آبی به خدمت فضاسازی و انتقال آن به مخاطب آمده است. نشانه‌ای از شب‌های تیره و تار مرد شکارچی و دختری که به قصد انتقام از خاطرات عاشقانه‌ی گذشته‌ی خود آمده است.

در بسته

نگاهی به نمایش می‌بوسمت و اشک

نویسنده: محمد چرمشیر، کارگردان: محمد عاقبتی

"می‌بوسمت و اشک" برخلاف نام رمانتیک خود و به سیاق آثار اخیر نویسنده‌اش به شدت از احساسات گرایی، گریزان است. این پرهیز آگاهانه را می‌توان در شکل و ساختمان اثر، شخصیت‌ها، گفتگونویسی، چالش‌های انسانی که در تمامی سطوح متن سایه گسترده‌اند، دید.

انتخاب زندان به عنوان رخدادگاه و تقسیم روایت به پنج قسمت که از نظر ظاهر پیوسته و از نظر مفهوم مجزا هستند. اولین سطحی است که می‌توان آن را مورد بررسی قرار داد.

زندان به عنوان مکانی که با خود اسارت، بی‌حرکتی و محدودیت به همراه می‌آورد. انتخابی است که پیشاپیش به جدی شدن فضا کمک می‌کند. مجزا بودن هر برش و پرهیز از داستان‌گویی و عدم تشکیل پیوند زنجیره‌ای مانند کنش‌ها، شخصیت‌ها و نیز حرکت داستان دقیقاً با هدف ساخت ضمیمه‌ای برای درگیر ساختن فکر مخاطب در نظر گرفته شده است.

در برش اول بحث کشیش و زندانی در لایه‌ی دومی بیرونی به مفهوم گناه، شیطان و تطهیر اختصاص دارند. اما آنچه در ورای این بحث پنهان است و رگه‌هایی از آن از طریق عمل و نه گفتار دریافت می‌شود، ستیز جرم‌گرایی کشیش با طفره رفتن‌های زندانی، ستیز القاء با شک و قطعیت با نسبیت است، این وجه به زیبایی در اجرا از طریق بازی (نون بیار کباب ببر) و به شکل تبدیلی اعجازآور رخ می‌نماید.

این حرکت آنچنان همسانی با مفهوم یافته که از یک بازی ساده تا سطح شکنجه‌ای وحشتناک ارتقاء می‌یابد.

برش دوم: چالشی غریزی و احساسی مابین زندانی و نیازهای عاطفی - اروتیک در ظاهر، و شک و جستجو در حیطه‌ی معنای رابطه، عشق و وابستگی است. سوی دیگر این بازی، زن نظافت‌چی است. او در طی نظافت که عملی بیرونی است، کشمکشی غریزی با زندانی دارد. سیر رابطه او از امتناع پذیرش (خوردن سیب) و سپس امتناع می‌انجامد. ضمن آنکه بازی با مفهوم خط خوردگی و امید در حوزه‌ی معنا با مطلق‌گرایی -مسیح و مفهوم امیدبخشی (نه از نظر منظر مذهبی که از نقطه‌نظر معنایی) طرح می‌شود.

برش سوم - صحنه غذاخوری زندانیان با زندانی دیگر است. شک به انگیزش‌ها و مشرب‌های گروهی و گرایشات عام سیاسی که در موقعیت زندانی جذابیت، پیش‌برندگی و طراوت خود را از دست داده است.

در خلال یک عمل مشترک غذا خوردن رخ می‌دهد. زندانی در ابتدا غذا نمی‌خورد. اما با دعوت زندانی دیگر به سراغ بشقاب خود می‌آید و در خوردن شرکت می‌کند. در لایه زیرین این اتفاق، دعوت به دریافت عقیده و گرفتن انگیزش نهفته است، گویی غذا همان عقیده است. اما زندانی که اکنون به شک رسیده است. از خوردن سرباز می‌زند و آنجاست که با زور و اجبار تن به خوردن می‌دهد.

عنصر خوردن در برش‌های قبلی نیز در شکل خوردن سیب، آب مقدس دیده می‌شود. در ملاقات با وکیل نیز شاهد حرکتی دووجهی هستیم. آنچه عمل می‌شود که یک بازی یکنواخت به نظر می‌رسد. اما در مقام جابجایی متناوب چمدان‌ها از سوی زندانی و امتناع او از شنیدن حرف‌های وکیل در راستای خودداری زندانی از پذیرش حکم در ظاهر، و نظری قطعی در باطن قرار دارد.

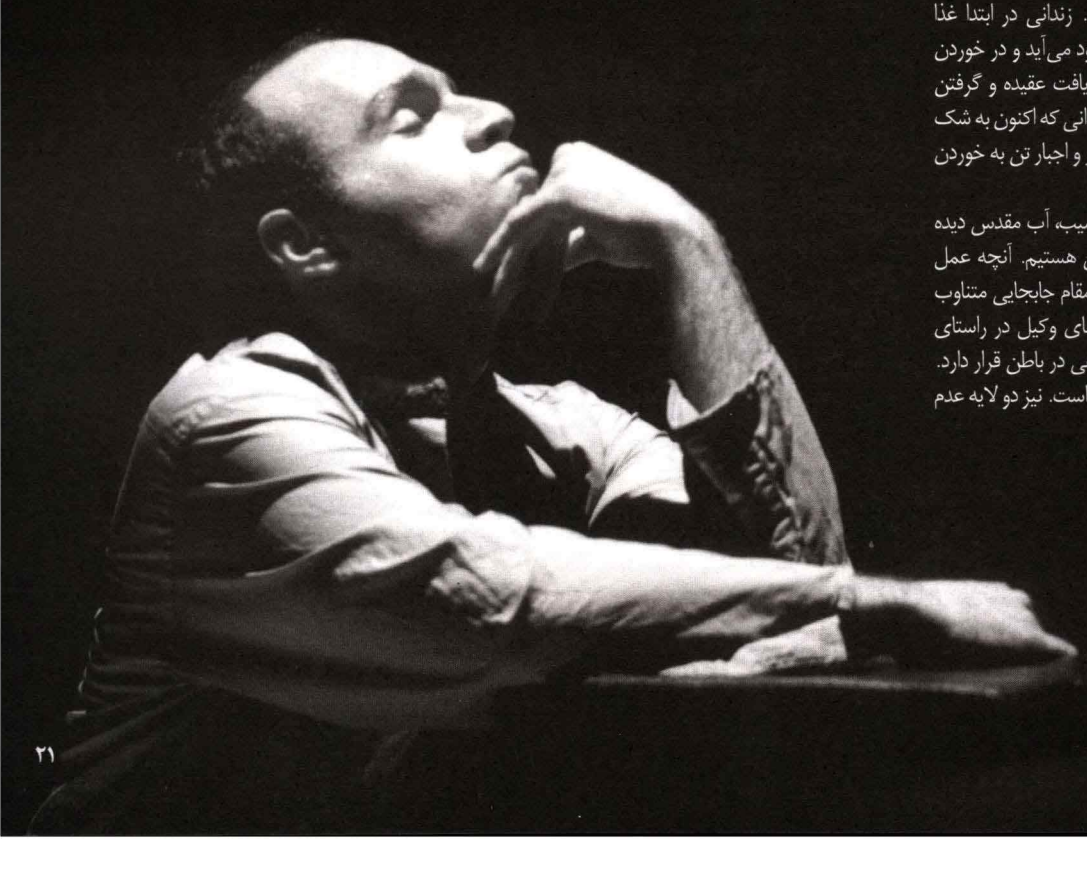
در صحنه ملاقات با زن که طولانی‌ترین بخش از روایت است. نیز دو لایه عدم ارتباط ظاهری، درونی قابل دریافت است.

تنفر، خودخواهی، انکار و بیهودگی از طریق سکوت به زندانی، گفتگوهای بدیهی و پوچ بین او و زن در ظاهر و میل عاطفی در درون منتقل می‌شود. برقراری در تعادلی که بی‌شباهت به حرکت بر لبه‌ی تیغ نیست، آن هم در شرایطی که موقعیت زمینه‌های بسیار قوی برای بدل شدن به یک ملودرام پراشک و آه دارد. اما امتناع آگاهانه نویسنده مانع از این اتفاق شده است.

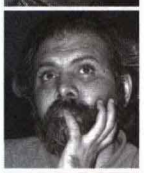
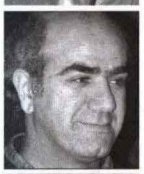
چیدمان، ساده، هوشیارانه و خلاق محمد عاقبتی بادرک درست او از عنصر فضاسازی همراه است. گزینش حداقل امکانات صحنه‌ای، طرح صحنه مناسب، بهره‌گیری صحیح از اکسسوار و بهره‌گیری صحیح از بازی در جهت ساخت فضا، معناهای دو پهلو از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های اجرا هستند. ضمن آنکه در آخرین اپیزود، فضا و بازی‌ها از تعادلی که در متن وجود دارد، خارج شده و فضایی احساسات‌گرایانه را شکل می‌دهند و این خود کافی است تا تمرکز نمایش از تفکر فاصله‌گذاری و تاءمل را بر هم زند.

ضمن آنکه نمی‌توان بازی‌های خوب "شبنم طلوعی" (علیرغم کاستی‌هایی که در وضوح و قدرت بیان داشت) و "پیام دهکردی" نادیده گرفت.

افشین خورشید باختری



ضوابط ؛ بلی یا خیر؟

روزهای گذشته از رقابتی بودن و بازبینی پرسیدیم و شرکت‌کنندگان پاسخ دادند. امروز از ضوابط می‌پرسیم. نظرتان راجع به ضوابط جشنواره چیست؟

ـ جلال تهراتی کارگردان نمایش "هی مرد گنده": چیزی که من همیشه گفته‌ام این است که وضعیت اجرای تئاتری ما برعکس است. یعنی ما باید اول کارها را اجرا کنیم و بعد کارهای پخته و آماده به جشنواره را پیدا کنند. نه اینکه ناپخته و خام در جشنواره اجرا شود و بعد اجرای عمومی برود.

ـ سعید شاپوری کارگردان نمایش "بیگانه‌ای در خانه": ضوابط جشنواره اینطور که من می‌دانم به این شکل است که ابتدا باید متن تصویب شود. خوب این مسئله فی نفسه بد نیست. به هر حال باید از میان پانصد ششصد متنی که فرستاده می‌شود باید ارزیابی‌ای صورت بگیرد. البته این انتخاب‌ها قطعاً آلوده و دستخوش سیاست‌ها هم می‌شوند، در هر دوره‌ای هرکس سیاست‌های خودش را اعمال می‌کند، ضمن اینکه هر بازخوان علایق و سلایق خاص خودش را دارد این اتفاق درمورد بازبین‌ها هم می‌افتد البته مطمئناً نقاط مثبت کار را هم در نظر می‌گیرند. اما محترمانه‌تر و بهتر این است، کسانی که برای این امر انتخاب می‌شوند به عنوان یک بازخوان، نویسنده و منتقد به قضیه نگاه کنند وقتی این قدر طیف تقاضاکننده گسترده است. قطعاً سیاست‌هایی اعمال می‌شود. این سیاست‌ها ممکن است در بعضی جاها لطماتی را به همراه داشته باشد و ممکن هم هست به پیشبرد جشنواره منجر شود.

ـ فهمیه سیاحیان کارگردان نمایش "یک فیلم کوتاه": خب ضوابط همیشه دست و پا گیر است. مثلاً ممکن است از یک سوی ایرادات اخلاقی بگیرند. ولی خب شاید گروه‌ها نتوانند آنها را رفع کنند. چون ممکن است خود کار بر آن اساس بنا شده باشد. و این قضیه باعث می‌شود کل کار بهم بریزد. البته خود من مشکل خاصی در این زمینه نداشتم. شاید چون دفعه‌ی اول است که در جشنواره شرکت می‌کنم.

ـ پری صابری کارگردان نمایش "سوگ سیاوش": بالشخصه درگیری خاصی ندارم. چون معمولاً کارهایی که از جانب من در جشنواره شرکت می‌کنند از قبل آماده شده و به اجرای جشنواره‌ی دیگری نرفته است. مستقیم می‌آید به جشنواره اما خب طبیعتاً حس می‌کنم به دلیل کمبود امکانات نمایشی که در اختیار مرکز هنرهای نمایشی قرار گرفته، چه از طریق سالن یا مراکزی که بتواند تمام این نمایش‌هایی که در طول ده روز برگزار می‌شود، سالن باشد. خب حتماً یکسری مشکلات هست. برای اینکه شما وقتی بیست تا سالن داشته باشید، خیلی راحت‌تر کار می‌کنید تا دوتا سالن باشد. من این تنگناها را حس می‌کنم. چون می‌دانم که سالنی جز سالن اصلی تئاترشهر و تالار وحدت که مناسب بزرگداشت چنین رویدادی باشد، در تهران وجود ندارد. که خود این تالارها هم در حد بالایی قرار ندارند که بتوانند جواب تمام این فعالیت‌ها و تلاش‌ها را بدهند.

ـ حمیدرضا آذرنگ کارگردان نمایش "این کدوم پنجشنبه...": مهم ضوابط نیست. اگر در جشنواره‌ها ضوابط و حتی روابط به جای خودش باشد، هیچکس دلش نمی‌گیرد. مشکل در عدم برنامه‌ریزی است که بعد از بیست و چند بار برگزاری جشنواره فجر هنوز به یک چارت مشخص درخصوص ارائه سرویس به گروه‌های نمایشی که باید تمرین کنند تا به مرحله‌ی بازبینی برسند، و بعد از آن گروه‌هایی که پذیرفته می‌شوند و قرار است به مرحله‌ی اجرا برسند، وجود ندارد. هیچ برنامه‌ریزی استانداردی نیست. اما اگر برنامه‌یی موجود است. دیگر گروه‌های متفاوت بین خودشان احساس فاصله نمی‌کنند. کسی نمی‌گوید چرا فلانی کارش را شش ماه تمرین کرده ولی من باید بعد از اعلام متن ـ ظرف یک ماه ـ بارم را ببندم. مطمئناً آن کاری را ارائه دهم که دوست ندارم. اگر فرصت‌ها را برای دوستانی که کار می‌کنند یکسان کنیم، این حرف و حواشی‌ها به کنار می‌رود و همه به تئاتر فکر می‌کنند.

ـ حسن معجونی کارگردان نمایش "مثل خون برای استیک": در این شرایط همه چیز به ما تحمیل می‌شود. حتی سیاست هایی که می‌گوید هنر باید به کدام سمت برود؛ متأسفانه! اینها وجود دارد. در واقع من فکر می‌کنم: آزادی باید در انتخاب این سمت و سوها باشد. از طرفی در شرایطی که بوی رنگ می‌آید و دکورها تازه ساخته شده‌اند، همه در فضای غریبی قرار دارند. بازیگر باید بتواند با این فضا آشنا شود. همه چیز قسمت شود. اما...

ـ محمد یعقوبی کارگردان نمایش "گل‌های شمعدانی": مهمترین ضابطه دست و پا گیر جشنواره، این است که کار باید اول در جشنواره شرکت کند. اصولاً کار ابتدا باید اجرای عمومی داشته باشد. یعنی ما در طی سال کارهای مختلف را ببینیم و آن وقت کارهای مطرح خود به خود مشخص شوند و در جشنواره‌ای که پایان سال بر پا می‌شود، شرکت کنند. آن وقت این جشنواره در واقع می‌شود برآیندی از بهترین‌های تئاتر کشور. اما اتفاقی که در حال حاضر می‌افتد این است که همه‌ی نمایش‌ها از فیلتر سه چهار نفر می‌گذرند که ممکن است فقط دو نفر از آنها اهل تئاتر باشند و بقیه از تئاترهایی شاخص ما نباشند. پس معلوم نیست، کارهایی هم که انتخاب می‌شوند. حتماً آثار مهمی بوده باشند. کارها در شرایطی به جشنواره می‌آیند که آماده نبوده‌اند و تجربه‌ی اجرای عمومی نداشته‌اند و آنجا محک زده نشده‌اند. به همین دلیل تبدیل می‌شوند به دقیقه نود و بنابراین جشنواره‌ای هم که برگزار می‌شود، جشنواره‌ای دقیقه‌ی نودی است. به نظر من مرکز هنرهای نمایشی در حالی ادعای کیفیت می‌کند و می‌خواهد مثلاً مشاور کیفی و بازبین کیفی داشته باشد که مهمترین جشنواره‌اش، از این لحاظ فاقد کیفیت است.

ـ نصرالله قادری کارگردان نمایش "قصه شهر فرنگ شهر ما": مادر مملکتی زندگی می‌کنیم که قاعده و قانون و ضابطه، ملوک‌الطوایفی تعریف می‌شود. مثلاً با ضابطه‌ای که وزارت ارشاد دارد، ما تئاتر کار می‌کنیم. بعد حتی وقتی مجوز می‌گیریم، ممکن است باز از طرف قوه قضاییه احضار شویم و با ضوابط آنها همخوانی نداشته باشیم. به این دلیل مهم است که ضابطه را از کدام دیدگاه بررسی می‌کنید. ضابطه از دید ممیزی ارشاد، ضابطه از دید قوه قضاییه، از دید گروه‌های فشار، از دید چپ، از دید راست... و مابین این ضوابط عدیده‌ی متناقض دست و پا می‌زنیم.

ـ محمد رضایی‌راد کارگردان نمایش "رقصی چنین": بی‌تردید هر ضابطه‌یی دست و پا گیر است، اما به هر حال هر جشنواره‌یی محدودیت هایی برای خودش دارد. مثلاً اینکه همه‌ی کارها نمی‌توانند در آن شرکت کنند. اما من معتقدم که می‌توان با تمهید راه کارهایی از این محدودیت‌ها کاست. به نظر من مهمترین راه کار معکوس ساختن روند جشنواره است. یعنی به جای این که متن هایی برای جشنواره انتخاب شوند و به نمایش‌های اجرا شده در جشنواره اجازه‌ی اجرای عمومی دهند، بهتر است که راه کاری برای برداشتن محدودیت تصویب و ملزم ساختن اجراها به شرکت در جشنواره تمهید کرد. بدین ترتیب بازبین‌ها می‌توانند با کاستن از درصد خطاها از نمایش‌هایی که در طول سال اجرا می‌شوند، بهترین آثار را برای جشنواره انتخاب کنند.

ـ امیر دژاکام کارگردان نمایش "لیلی و مجنون": ابتدا بگویم که ناچار از این وضعیت هستیم. اگر مجموعه شرایط و دارایی‌های تئاتر را، اعم از نیروی انسانی و امکانات‌اش بررسی کنیم و بعد بودجه را، به تناقضات فاحشی می‌رسیم بودجه‌ای که رقم‌اش نزدیک به یک میلیارد و خرده‌ای است. یعنی کمتر از ۱/۲ یا ۱/۳ یک سریال تاریخی. سالن‌ها هم که متعلق به بیست و پنج سال پیش است. از نظر نیروی انسانی شش هفت دانشکده‌ی تئاتر داریم و تعداد زیادی کارگردان و بازیگر. زیاد هم نیست به اندازه‌ی نیاز جامعه است. اما امکانات نداریم. جالب است که ما در حال حاضر شش هفت تشکیلات تئاتری داریم. یعنی هرجا برای خودش یک واحد تئاتر دارد. جهاد دانشگاهی، تالار مولوی را دارد. حوزه هنری با تالارهای مهر و اندیشه، بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس با جشنواره‌ی دفاع مقدس فعالیت می‌کند و بسیاری جاهای دیگر هم. به همین صورت این حرکت‌ها خوب است، اما پراکنده‌اند. این مشکل فقط در تئاتر ما نیست. در جاهای دیگر هم فعالیت‌ها و عملکردهای موازی دیده می‌شود. در این شرایط عملکردهای موازی، کارهای تکراری و اتلاف نیرو را موجب می‌شوند. این تشکیلات می‌توانند یک جا جمع شوند و با هم کار کنند. به هر حال با شرایط فعلی، ما ناچاریم این گونه کار کنیم. اما اگر کمی گشایش پیدا کنیم، می‌توانیم روند جشنواره را تغییر دهیم. می‌توانیم در طی سال کارها را به شکلی حرفه‌ای‌تر اجرا کنیم. و از بین کارها بهترین‌ها را برای جشنواره انتخاب کنیم و می‌توان در کنار این روند کارهای تازه‌تری هم انجام داد و تا تولیدات جدیدی هم برای ارائه در جشنواره داشته باشیم، اگر این کار آرام آرام اتفاق بیافتد. کارهای جدید در فصل اول سال اجرا می‌شوند و ده یازده ماه یا دو سال منتظر اجرا نمی‌مانند.

ـ ایوب آقاخانی کارگردان نمایش "روزهای زرد": به هر صورت اگر بعضی از آنها نباشند، بهتر است. بعضی‌ها هم بد نیست که باشند. واقعیت این است که ما داریم در شرایط ایران خودمان کار می‌کنیم و عجالتاً باید با همه چیز کنار بیاییم، اصولاً هنرمندان عادت شان شده است که با شرایطی که به آنها تحمیل می‌شود کنار بیایند. نمی‌گویم ضوابط دست و پا گیر هستند اما بخش هایی هم بله؛ واقعاً می‌شود نباشند و بخش هایی هم مزاحم هستند و باعث افت کیفی کارها می‌شوند. نمی‌شود این‌ها را انکار کرد اما در عین حال بعضی از مواردش هم واقعاً لازم است به تجربه دریافته‌ایم که خود ما هنوز خیلی آمادگی بدون این ضوابط کارکردن را نداریم.

آزاده شاهمیری ـ آزاد روح بخشیان

نمایش و نیایش

قسمت پنجم
نیایش یک طراح تئاتر

به نام خدا. خدای آدم‌ها، درخت‌ها، کوه‌ها، رودها، سنگ‌ها، خدای ذره‌ها و کهکشان‌ها به نام خدائی که همه‌ی اشیاء در هستی‌اش سخن می‌گویند.

خدایا! به من بیاموز، زبان همه موجودات را بفهمم! می‌دانم باد بی‌نهایت کلمه می‌داند، خاک پر از الفاظ مدفون است، آب، برای تمام موجودات لالایی می‌خواند و آتش با رقص واژه‌های رنگین، عالم تو را گرم و روشن کرده است.

چه صحنه جالبی است، وقتی آب و باد و خاک و آتش به هم در می‌آمیزند و رقص شکل می‌کنند. حجم را متولد می‌شوند. من اگر در طول بودنِ کوتاهم، تنها با این چهار عنصر بی‌نهایت زندگی کنم، همه اشکال عالم را می‌سازم، این‌ها الفبای هستی‌اند، زبان موجوداتند، تفسیر اشیاء ساده‌اند، سنگواره‌هایی هست که یک تنه بیست و پنج فیلسوف را مات می‌کند، فسیل‌هایی از جنس حیرت‌اند و چندین دیوان شعر نو از حفظ‌اند.

خدایا! به من احساسی بده بفهممم درک معنی اشیاء ساده است، سادگی زیبا است، زیبا دیدن، خوشگل دیدن نیست. خوب دیدن، زیاد دیدن و خیره شدن نیست. ندیدن چشم بستن نیست، دیدن لزوماً با چشم سر نیست، دیدن تو چشم نمی‌خواهد، تو هستی، خودِ دیدن یعنی تو.

خدایا! می‌دانم تمامیت تو در من هست، برای همین موقع طراحی، کار خاصی نمی‌کنم. فقط لحظه‌های ناب هستی را عکس می‌گیرم و کنار هم می‌چینم. مقابل هرچیز آینه می‌گذارم. می‌نشینم به معماری بدیع کندوی زنبور عسل نگاه می‌کنم. مسیر حرکت مورچه‌ها را دنبال می‌کنم. به کنسرت رقص لک‌لک‌ها می‌روم. گایه با گربه با یک گلوله تار ابریشم بازی می‌کنم و ساعت‌ها به تماشای مشاجره‌ی سمفونیک مارها می‌نشینم. قدری با کوه حرف می‌زنم، جواب پژواکش را می‌دهم، با یک درخت بلوط نهار می‌خورم، ماسک لاک‌پشتی را برای اجرا امانت می‌گیرم. اگر فرصت شد، در برف شنا می‌کنم، بعد در تاریکی صحنه می‌نشینم. با در و دیوار حرف می‌زنم، به آنها می‌گویم عقب و جلو بروند. همین سفر کوتاه، کار مرا به سامان می‌رساند. نور که می‌آید، همه چیز آماده است، آن طور که باید. کارم که تمام شد می‌نشینم در جایگاه تماشاگران، کنار تو تا با هم چای بخوریم، تو همیشه به من می‌گویی: خسته نباشی و من همیشه روی زانوی تو می‌خوابم.

خدایا! سیب، درخت و جاذبه، میلیاردها سال بود، وجود داشت، اما یک روز، درخت سیب خواست با نیوتن که زیر سایه‌اش خوابیده بود شوخی کند، به خود پیچ و تابی عارفانه داد و سیبی را به او زد، او هم سیب را گاز زد و فهمید چه شیرین، آبدار و جذاب است. ما فکر می‌کنیم جاذبه کشف نیوتن است ولی اگر جاذبه‌ی تو نبود، هنوز نیوتن در فضا معلق بود. البته من به احترام او و همه‌ی آنها که از عقل‌شان استفاده می‌کنند، مقابل تو زانو می‌زنم. من اصولاً از همه‌ی پیشینیانم تشکر می‌کنم که به من یاد دادند، کفش برای پا خوب است، لباس را می‌شود پوشید. غذا را می‌شود خورد، آتش هزاران استفاده دارد، گاهی هم می‌سوزاند، می‌شود شب را در جایی به اسم خانه خوابید و ... آنها چیزهایی را به من یاد دادند که الان برایم بدهی شده است والا اگر همت نمی‌کردند، هنوز ترسان و لرزان و گرسنه، با سنگی در دست منتظر بودم تا دانیاسوری را شکار کنم.

خدایا! از تو سپاسگزارم که به من عقل دادی تاسهم زنبورها را در معماری تمدن بشری نادیده بگیرم. به آفتاب‌پرست اقتدا کنم که هنوز هماهنگ‌ترین رابطه را با طبیعت دارد و همه‌ی طراحی‌های لازم را خودش انجام می‌دهد. به قایق وجودی و سرخود مرغابی توجه کنم و بفهمم هرچه تلاش می‌کنم بهتر از عنکبوت نمی‌توانم تار ببافم. هنوز هم حیرانم که تو انار را چطور طراحی کردی؟ هزار بار خواسته‌ام دانه‌ها را به داخل پوست انار برگردانم، نیمی از آن جا نگرفته است.

خدایا! از تو سپاسگزارم که به من درایت دادی تا خود را از تاریکی و جهل برهانم، دست دادی و پنجه‌ای تا به کمک آن ابزار بسازم. خانه بسازم، زندگی را بسازم، بعد همه را در صحنه بازسازی کنم.

خدایا! با این قدرت و شعوری که به من دادی، همه مشکلاتم را حل کردم، هیچ نگرانی ندارم، از چیزی نمی‌ترسم، فقط یک مشکل کوچک دارم، از خودم نگرانم، نمی‌دانم با خود چه کنم، تو بهتر می‌دانی، انسان این مخلوق تو، حتی طمع به جایگاه تو دارد، برای همین ماءمن و ماءوای خوبی برای پناه نیست.

حسین پاکدل

تئاتر در ایران؛ از آغاز تا ۵۷

نخستین نمایشنامه‌هایی که به شیوه‌ی غربی و با رعایت اصول شخصیت‌پردازی و فضاسازی نوشته شد و مناسب اجرای روی صحنه بود، نمایشنامه‌های "میرزا فتحعلی آخوندزاده" است که به زبان ترکی‌ست.

میرزا فتحعلی شش نمایشنامه دارد که آنها را طی پنج سال (۱۲۳۵ - ۱۲۳۰ شمسی) تصنیف کرده است. دیدگاه‌های روشنفکرانه‌ی آخوندزاده و کوشش‌های مداوم او برای نشر دانش و هنر و برانداختن پندارهای پوچ و نیز عقیده به آزادی زنان و احترام به حقوق آنان، در همه‌ی این نمایشنامه‌ها منعکس است. او که عشق به ایران را در دل و اندیشه‌ی بیداری ایرانیان را در سر داشت و می‌خواست که نمایشنامه‌هایش به فارسی ترجمه شود و به دست هموطنانش برسد، آنها را بر ای چند نفر و از جمله برای "میرزا آقا تبریزی" که مترجم سفارت فرانسه در تهران بود فرستاد. چندی بعد سه نمایشنامه همراه با نامه‌ای از میرزا آقا به دست او رسید. به این ترتیب بود که حدود سال‌های ۵۰-۱۳۴۹ شمسی نخستین ایرانی که به زبان فارسی نمایشنامه نوشت پا به صحنه گذاشت. نمایشنامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده را بعداً "میرزا جعفر قرچه‌داغی" ترجمه و در ۱۲۵۳ شمسی باعنوان تمثیلات منتشر کرد. نمایشنامه‌های میرزا آقا تبریزی هم در حالیکه آنها را منسوب به "میرزا ملکم خان ناظم‌الدوله" قلمداد کرده بودند در ۱۳۰۱ شمسی در چاپخانه کاویانی برلین به چاپ رسید.

در ۱۳۳۴ شمسی ۱۹۵۵ میلادی، با انتشار آرشیو اسناد و نامه‌های میرزافتحعلی آخوندزاده بود که روشن شد نویسنده‌ی آن نمایشنامه‌ها میرزا آقاتبریزی است و نه میرزا ملکم خان ناظم‌الدوله.

اما قبل از چاپ ترجمه‌ی نمایشنامه‌های آخوندزاده نمایشنامه‌های دیگری از آثار نویسندگان اروپایی به فارسی ترجمه و منتشر شده بود. نخستین آنها که هنوز هم به عنوان نمونه‌ای برجسته در ترجمه‌ی نمایشنامه شناخته می‌شود ترجمه‌ای است که "میرزا حبیب اصفهانی" از کمدی "میزان تروپ" اثر "مولیر" کرد و آن را با عنوان "گزارش مردم گریز" در سال ۱۲۴۸ شمسی در استانبول به چاپ رساند. این ترجمه که همچون اصل آن منظوم است با دستکاری‌های میرزا حبیب و تغییر نام اشخاص و به کار بردن اصلاح‌ها و ضرب‌المثل‌های فارسی، حال و هوای یک اثر ایرانی را پیدا کرده است.

در نخستین سال‌های دوران مشروطیت و با انتشار نمایشنامه‌های خارجی، عده‌ای از جوانان تحصیلکرده به نمایشنامه‌نویسی رو آوردند. از برجسته‌ترین آنها "مرتضی قلی خان فکری مؤیدالممالک" بود که ۱۲۹۳ شمسی نمایشنامه‌ی "حکام جدید و حکام قدیم" را در روزنامه‌ی "ارشاد" منتشر کرد. پس از آن "میرزا احمد خان محمودی کمال‌الوزاره" بود که بهترین اثرش "استاد نوروز پینه‌دوز" را در سال ۱۲۹۸ به چاپ رساند. میرزاده عشقی "رستاخیز سلاطین ایران" را در ۱۲۹۶ نوشت و خود آن را در ۱۲۹۹ در اصفهان به صحنه آورد. ذبیح بهروز "جیجک علیشاه" را در ۱۳۰۱ در برلین چاپ کرد. نمایشنامه‌ی بسیار معروف "جعفرخان از فرنگ برگشته" نوشته‌ی "حسن مقدم" نیز در سال ۱۳۰۱ در تهران منتشر شد و بهترین اثر "رضا کمال شهرزاد" - شب هزار و یکم الف لیل - نیز در ۱۳۰۹ نمایش داده شد.

بعد از آن تا سال‌ها نمایشنامه‌ی ایرانی قابل ذکری به صحنه نیامد تا دهه‌ی ۴۰ که نسل تازه‌ای از نویسندگان به میدان آمدند و آثار قابل توجهی عرضه کردند. کسانی چون: نصیریان، فرسی، رادی، ساعدی، بیضایی، صیاد، مفید، خلج، نعلبندیان، و...

"محسن یلفانی" (نمایشنامه‌نویسی که اکنون ساکن پاریس است) درباره‌ی نمایشنامه‌نویسی بین سال‌های ۴۵-۴۴ تا انقلاب اسلامی می‌گوید:

«در این دوران یک ادبیات دراماتیکی به وجود آمد که سرچشمه خودش را از زندگی اجتماعی و جامعه‌ی ایران می‌گرفت. البته قدم‌هایی که برداشته می‌شد هنوز در تجربه بود... مهمتر از آن ما صاحب مخاطب تئاتر می‌شدیم که حرکات تئاتری را دنبال می‌کرد.»

گام مهمی که وزارت فرهنگ و هنر آن سال‌ها در ترویج نمایشنامه‌نویسی برداشت تاءسیس تئاتر ۲۵ شهریور [سنگلج فعلی] و اختصاص آن به نمایشنامه‌های ایرانی بود. از جمله نمایشنامه‌نویسانی که آثارشان به صحنه‌ی این تماشاخانه آمد "غلامحسین ساعدی" بود.

حال با توجه به ترویج نمایشنامه‌نویسی، زبان نمایش در حوزه‌ی ادبیات نمایشی اهمیت ویژه‌ای می‌یافت. زبان و بیان بازیگرانِ بسیاری از نمایش‌های پیش از این دوره نه با زندگی روزمره ارتباط داشت و نه به عنوان یک پدیده‌ی مستقل پذیرفتنی بودند، زبانی که با ترجمه‌ی کلمه به کلمه‌ی نمایشنامه‌های خارجی به صحنه‌ی تماشاخانه آمد و به نمایشنامه‌ها هم راه یافت.

"بهرام بیضایی" در این باره می‌گوید:

«یکی از ایرادات ترجمه‌ها این بود که تمام اشخاصِ نمایش یک جور حرف می‌زدند. این موجب شد که در خیلی از نمایشنامه‌های اولیه، زبان نمایش درست کشف نشود به استثنای بعضی شاهکارها مثل "نوروز پینه‌دوز" که نمایشنامه‌ی خیلی مهمی است یا کارهایی لااقل مثل "حکومت زمان خان" میرزا آقا تبریزی، و با یک مقدار استثناهایی در مورد کسانی که خودشان تئاتر را در اروپا یا مثلاً در باکو و...، از نزدیک لمس کرده بودند.»

از نخستین کسانی که در سال‌های دهه‌ی ۲۰ (که تئاتر در ایران رونق تازه‌ای گرفت) به زبان نمایش توجه کرد عبدالحسین نوشین بود.

نصرت کریمی می‌گوید:

«قبل از نوشین اساساً تئاتر ایران برای برنامه‌های جدی و یا به عبارت دیگر تراژدی‌اش، شیوه‌ی بیان خاص و مناسبی نداشت. گاه می‌رفتند به سراغ زبان‌های آرکائیک - مثلاً زبان سعدی، یا خارجیِ ترجمه شده - و بعد آن را ترکیب می‌کردند با حس‌های بازیگران که نتیجه‌ی غریبی به بار می‌آورد! نوشین شیوه بیان خاصی را اختراع کرد که تا قبل از آن نبود و نمونه‌ی آن پیس "ولپن" است. [اجرای ولپن در تئاتر فردوسی بوده است.]

در اواخر دهه‌ی ۳۰ که تلاش برای پایه گذاری یک تئاتر ملی شروع شده بود، نمایشنامه نویسان جوان هم هرکدام تجربه‌هایی را برای دستیابی به یک زبان مطلوب خود شروع کردند.»

"بهرام بیضایی" درباره‌ی تجربیات هم نسلان خود می‌گوید:

«من از بعضی کارهای خلج [اسماعیل] در نمایشنامه‌نویسی خیلی خوشم می‌آید، رادی راهی برای خودش پیدا کرد، بیشتر از آن نصیریان بود. فرسی کار کرد، خجسته کیا کار کرد، هرکدام به شیوه‌ی خودشان و برای چیزی که می‌خواستند بگویند عقب راه خودشان گشتند. تلاش‌هایی که گاه بی‌نتیجه ول شد و یا گاه به صورتی دیگر درآمدند. اگر راه‌هایی که بیژن مفید، نعلبندیان، ساعدی و... رفتند را پشت سر هم و به لحاظ تاریخی بررسی کنیم، در همه‌ی آنها تلاشی برای بهتر گفتنِ منظور دیده می‌شود.»

"محسن یلفانی" درباره‌ی زبان نمایش می‌گوید:

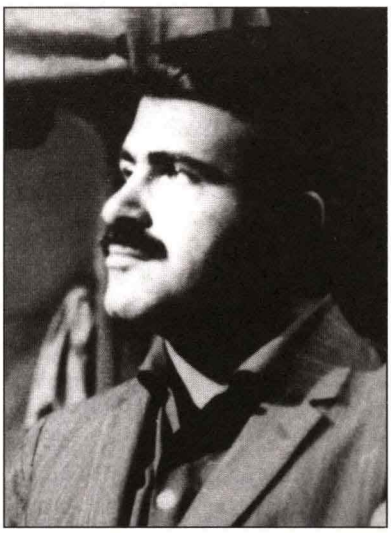
«تئاتر باید زبان خودش را از زبان زنده‌ی روزگار خودش بگیرد. منتها این زبان باید به گونه‌ی تئاتری پرداخت شود. چون تئاتر هرچند خود زندگی است، ولی در عین حال عصاره و چکیده‌ی زندگی است. در نتیجه این زبان به گونه‌ای با شعر امروز سر و کار دارد، با پرداخته‌ترین نثری که ما در داستان نویسی می‌بینیم سر و کار دارد. ولی اضافه بر همه‌ی اینها این زبان به دینامیزمی احتیاج دارد که جوهر تئاتر را تشکیل می‌دهد: آمیزه‌ای از حرکت و صدا. آمیزه‌ای از بیان و سکوت.»

اما با استفاده از زبان مردم عادی است که نمایشنامه‌های کمدی توانسته‌اند بهترین رابطه را با مخاطبان خود برقرار کنند.

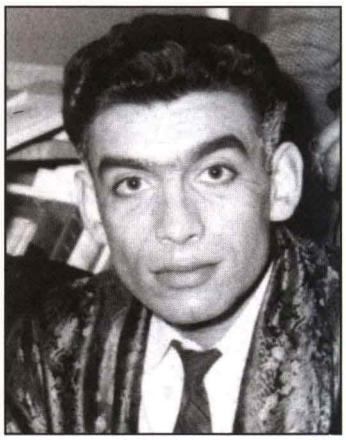
"عباس جوانمرد" این موضوع را این گونه شرح می‌دهد:

«شما اگر به کارهای میرزاآقا تبریزی نگاه بکنید، تمام دیالوگ‌ها شسته رفته هستند و بیان عادی روزمره‌ی مردم در آنها بکار رفته است. وقتی این بیان روزمره با موضوع و مسایل روز و با حرکات و رفتار عادی و سمبلیکِ گرفته شده از تعزیه کمیک و تقلید همراه شود، خود به خود به یک اجرای هماهنگ دست پیدا می‌کنیم. مثل "محمود آقای ظهیرالدینی" و بعد از او "اصغر تفکری" و در این اواخر نصرت‌ا کریمی، ارحام صدر، وحدت و مرحوم تابش. زبان کمدی اجرایی این‌ها یک زبان بی‌تکلف و راحت و روان و عادی است.»

نمایشنامه نویسی



غلامحسین ساعدی



بیژن مفید

زبان در کارهای "مهین تجدد" از همان نخستین سال‌های دهه‌ی ۴۰ که نمایشنامه‌هایش در تلویزیون ایران اجرا می‌شد تا سال‌های آخر - که از همکاران کارگاه نمایش بود - همیشه ویژگی‌های خاصی داشت. او می‌گوید:

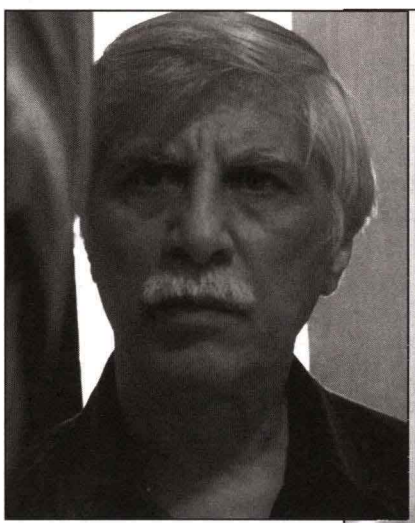
«بیان تئاتری نه بیان ادبی است و نه بیان دیالوگ بازاری، هیچکدام از اینها نیست. بگذارید یک مثال بزنم. سر کارِ "کالیگولا"، ترجمه‌ی خیلی خوبی وجود داشت و بچه‌ها داشتند آن را اجرا می‌کردند، اما بعد از دو سه ماه بچه‌ها گفتند ما نمی‌توانیم این زبان و بیان را روی صحنه بیاوریم، ایراد ترجمه هم نمی‌گرفتند. من آن متن را گرفتم به دستم، یک گونی "است" و "که" و "از" از توی آن کشیدیم بیرون تا زبان به زبان تئاتری برسد. بیان تئاتری حرکت می‌خواهد، وقتی زبان سنگین باشد شما از حرکت عاجز می‌مانید. بیان باید آنچنان با شما، با کردار شما، با ژست شما توءم باشد که به حرکت نامتناسبی منتهی نشود.»

"ابراهیم مکی" (مدرس نمایشنامه‌نویسی و نمایشنامه‌نویس) نیز چنین نظری دارد:

«یک مسئله را نباید فراموش کنیم. به هر صورت که صحبت می‌کنیم، چه با کلمات کوچه و بازار و چه با کلمات خیلی عالی، باید کلامِ نمایشی شعر باشد. اگر فحش هم می‌دهیم بایستی جوهرش شعر باشد. یعنی باید ترکیب این کلمات به گونه‌ای باشد که برای ما انفجارات درونی به وجود بیاورد. اگر این انفجارات و برندگی‌ها در زبان وجود نداشته باشد به درد تئاتر نمی‌خورد. و اگر تنها قصه را بگوید و اگر تنها وصف حال بکند یک پاپاسی نمی‌ارزد. زبان تئاتر باید درما یک کیفیتی را ایجاد کند و باید یک احساسی را به وجود بیاورد. البته نه به طریق مستقیم، بلکه به طریق غیرمستقیم. مثل نمایش‌های "اسماعیل خلج" یا مثل بسیاری از نمایشنامه‌های "نعلبندیان" ؛ که کلمات بسیار زیبایی در آنها به کار برده نمی‌شود، ولی شعر مطلق‌اند.»

بهرام بیضایی زبان را در نمایش این گونه توضیح می‌دهد:

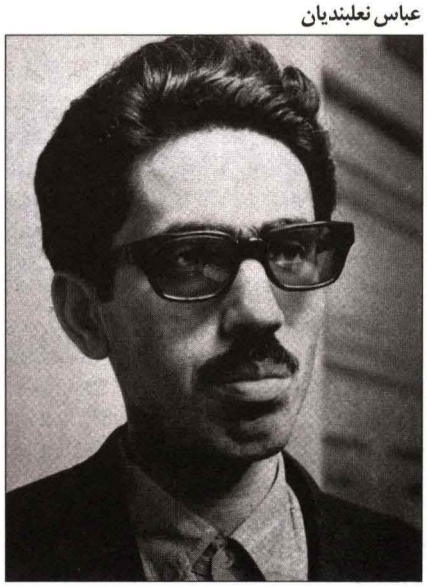
«تئاتر جعل است. مهم این است که ما واقعیت را روی صحنه از نو خلق کنیم، با آن مقدار جا و کلمات در اختیارمان و نیز با آن دستور زبانی که داریم و اگر نداریم باید آن را بسازیم. من از کسانی هستم که بالاخره به این نتیجه رسیدم که باید یک دستور زبان و یک زبان برای تئاترم بسازم و زمان و مکان را تبدیل به زمان و مکان تئاتری کنم که با زمان و مکانِ واقعی یکی نیست. وگرنه ما نمی‌توانیم هرچی می‌نویسیم را روی صحنه بگوییم. زمان و مکان، زمان و مکان نمایشی است و حرکات و ایماها و کلمات همگی نمایشی هستند. و مهم این است که یک نمایش از همان لحظه‌ای که شروع می‌شود و بعد هرچه که رو به جلو می‌رود، قوانین خودش را بسازد، اگر لازم است این قوانین را متحول کند و این قوانین را به نتیجه‌ای برساند که فکر آن کار می‌طلبد.»



بهرام بیضایی

بهمن فرسی

عباس نعلبندیان



تصادفی نبود که بسیاری از آثار آوانگارد در کالیفرنیا پدید آمد؛ اگرچه کم و بیش فعالیت آوانگاردی خارج از محدوده نیویورک صورت پذیرفته بود، با این حال پیدایش تئاتر آوانگارد - به نظر - کاملاً متاثر از رابطه‌ی تناتنگ و نزدیک گروه‌های هنری با تئاتر، گرایش به برقراری رابطه‌ای با آوانگارد اروپایی و - البته - فعالیت گسترده‌ای، برخاسته از خود شهر (نیویورک) بود.

تصویر ۲۱: ۴ صحنه از یک زندگی خشن: بعد از خالکوبی یک الگوی آفریقایی بر پشت Ron ،Darryl Carlton Athey جای سوزن‌ها را با یک باند زخم می‌پوشاند و بعد آنها را در حالیکه به بند رخت می‌آویزد به سوی تماشاگران می‌فرستد.

... اما "هنر اجرا (Perormance) به نظر می‌آمد که به سمت فعالیت‌های متفاوت دیگری کشیده می‌شد؛ و در این بین عوامل متعدد دخیل بودند. سانفرانسیسکو، بیش از این نیز سابقه‌ی فعالیت‌های آوانگارد را دارا بود؛ همچون مهری برای رخدادهای مهم گروه Beat Writers و البته Actor's Workshop. علاوه بر این جایی بود که در اواخر دهه‌ی پنجاه Ann Halpri کارگاه رقص خود را در آنجا برپا کرد که خود آن نیز یکی از عوامل اصلی رواج رقص پست مدرن به شمار می‌آمد. بسیاری از نقاط کالیفرنیا به نظر در گسترش و توسعه‌ی هنر اجرا سهیم بودند. کالیفرنیای جنوبی، خصوصاً در معرض تجدد ناهمگون و توسعه‌ی تمرکززدا و غرب‌گرایی آشکار قرار داشت نوعی دوری جستن از هر گونه ثبات و یقین به ویژه همه‌ی آنچه که در ارتباط با Coast East می‌شد. از نظر جغرافیایی علاوه بر منظر اقتصادی یا مذهبی (معنوی) بیشتر شباهت به آسیا داشت تا اروپا آب و هوای (فضا) کالیفرنیا، فرهنگی را پدید آورد که مختص هوای آزاد و شرایطی بود که تا حد پرستش اندام (بدن) پیش می‌رفت؛ آن هم زمانی که فرهنگ هالیوودی با تکیه بر زیبایی ناب خودساخته‌اش، علایق زودگذر و متنوع، آداب و انجمن‌هایی که راهی به سوی سعادت جسمانی و روحانی می‌جستند، به نظر می‌رسید در جای جای کالیفرنیا جوانه زده و سبز شده است. بر این اساس کالیفرنیا فضای مساعدی را برای خلق هنر اجرا - هنرمندانی که بدن خود را بوم نقاشی و خیابان‌ها را گالری یا سالن نمایش می‌انگاشتند - فراهم آورد.

یکی از عوامل گسترش "اجرا"ی کالیفرنیایی اراده‌ی جمعی مؤسسات آموزشی کالیفرنیا به ترکیب و همزمان کردن اجرا با دوره‌های تحصیلی‌شان بود. این اقدام نه تنها به طرز عالمانه‌ای به هنر اجرا مشروعیت می‌بخشید بلکه همچنین یکی از عمده‌ترین و بنیادی‌ترین مسائل پیش روی هنرمندان این شیوه (اجرا) رایعنی حمایت مالی مطرح نمود. بدون کالا یا اثری برای فروش (به جز چند سند و مدرک) هنرمندان "هنر اجرا" از حمایت مالی بسیار اندکی برای کارهایشان برخوردار بودند. برخی از گالری‌های هنری شروع به حمایت از فعالیت هنرمندان "هنر اجرا" در حد اولیه و محدود نمودند. (اگرچه این منابع اعتباری، نهایتاً هر یک مقاصد سیاسی خود را مدنظر قرار می‌داد) اما روی هم رفته، هنرمندان ناچار بودند که خودشان را از طریق تدریس یا روی‌آوردن به حرفه‌های شخصی (شغل آزاد) تاءمین نمایند.

در همین حال، پیدایش و ظهور هنر اجرایی تحت حمایت و انحصار یک نهاد آموزشی (خاص)، گاهی اوقات موجب می‌شد تا هاله‌ی درخشان (آوانگارد) که فرصت عرضه‌ی نمایش در مکان‌ها و گالری‌های متفاوت‌تری را فراهم آورده بود، رو به تیرگی و افول گذارد؛ (فرصتی) که می‌توانست - مطمئناً - به اجراهای بسیار برجسته‌تر و از لحاظ نظری پخته‌تری منجر شود. علاوه بر این، تلاش بسیار به منظور مشروعیت‌بخشیدن به هنر اجرا، آن هم به این شیوه، به ناچار جلوه‌ی "آوانگاردیسم" (پیشگام‌گرایی) را تحلیل می‌برد.

یکی از اولین خواستگاههای هنر اجرا (و جایی که واژه‌ی Performance Art نهایتاً مقبولیت یافت.) مؤسسه هنری کالیفرنیا بود؛ یک هنرستان موسیقی تحت حمایت شرکت "والت دیزنی" که در سال ۱۹۶۱ در "والنسیا" (۳۰ مایلی شمال لُس آنجلس) افتتاح شد. اگرچه استودیوهای والت دیزنی از جمله پیشگامان توسعه و رواج فن‌آوری هنری به شمار می‌آمدند، مؤسسه هنر کالیفرنیا، سازمانی عمدتاً محافظه‌کار هنری - اجتماعی محسوب می‌شد و تحت عنوان "Cal Arts" - آن چنان که معروفیت یافته بود - در اواخر دهه‌ی ۶۰ میلادی، شدیداً تحت تاءثیر آوانگارد قرار گرفت و از این رو تنش‌هایی مابین مؤسسه و حامیان اصلی آن (شرکت والت‌دیزنی) پدید آمد.

Kaprolo در سال ۱۹۶۹ پس از یک سال تحصیل در Berkeley به دانشکده مزبور ملحق شد و به عنوان نوعی "Pied Pipeo" (سرگروه) رهبری حداقل یک شاخه از آوانگارد را از نیویورک کالیفرنیا به عهده گرفت. چند هنرمند گروه تئاتری Fluxus در این دانشکده حضور داشتند شامل Knowles, Dick Higgiros Nam June Pak, Alison. همچنین در سال ۱۹۷۱ برنامه‌ی مستقل هنر فمینیستی در Cal Arts به رهبری Judy" "Miriam Schaprio", "Chicago و با ارائه دوره‌های آموزشی درباره نحوه‌ی اجرا آغاز شد.

در سال ۱۹۷۴ Kaprow به همراه تنی چند از هنرمندان "هنر اجرا" از قبیل Linda", "Eleanor Antin, "Montana به دانشگاه کالیفرنیا واقع در سن‌دیه‌گو (در La Jolla) منتقل شد... و بنابراین پایگاه دیگری از "اجرای کالیفرنیایی" را تاءسیس نمود.

Performace Art بعدها در سال ۱۹۷۸ با تاءسیس اولین ماهنامه - خود - تحت عنوان High Performance که منحصراً به هنر اجرا می‌پرداخت در طی دهه مزبور بیش از پیش مشروعیت عام پیدا کرد. هیاءت تحریریه مجله نیویورکی Perfoming Art Journal اقدام به انتشار مجله کوتاه مدتی تحت عنوان Art Majazine در سال ۱۹۷۹ نمود.)

"اجرای مفهومی"

اجرای مفهومی اگرچه در دهه ۷۰ به کلی محو نشد و از بین نرفت با این حال بیشتر تئاتری شد؛ تا هر چه که به جای رسیدن به اجراهایی بر پایه سایر هنرها به قلمرویی برای تئاتر مبدل گشت. آثار "استوارت شرمان" نمونه برجسته و ایده‌آلی از این وضعیت هستند. "شرمان" سری آثاری را تحت عنوان "منظرگاه" (مناظر) خلق کرد که به نظر نوعی انتخاب کنایی می‌آمد و شامل اجراهایی می‌شد که اغلب با تغییر و دستکاری نمادین و استعاری خرده اشیاء موجود، (غالباً وسایلی که به آسانی می‌شد از فروشگاه‌های "۵ یا ۱۰ سنتی" تهیه کرد) آنها را بر روی یک میز تاشو کنار هم می‌چیدند.

کارهای "شرمان" مینیاتورهای کوچک و پرتره‌های ظریف و بی‌نظیری بودند که به سختی پیش از آن ذهنیتی که آنها را پرورانده و متصورشان ساخته بود، به طول انجامیدند. علیرغم رفتار و عملکرد خشک و بی‌روح "شرمان"، لباس ثابت ونامرتبش، کفش‌های تنیس، استفاده از اسباب‌بازی‌ها و گاه به گاه هجو و هزل دیداری - موجود در آثارش - به اجراهای وی نوع ویژگی خیالبافانه و تخیلی می‌بخشد.

قطعه نمایش‌های محصولات تلاش وی، در پی برقراری نوعی ارتباط مجدد میان واژه‌ی Abstract (انتزاع) و وسائل و اشیاء سه بعدی ملموس روی صحنه بودند و بر همین اساس امکان ایجاد ارتباطات متنوع میان اشیاء از طریق نمایش‌های وی حاصل می‌شد. اجراهای "شرمان" چیزی مشابه "نوشتار خودبخودی" سوررئالیست‌ها بود؛ با این تفاوت که در گونه‌ی اخیر اشیاء جایگزین کلمات می‌شدند. در دستان "شرمان" اشیاء کم‌اهمیت و معمولی و حتی قراضه‌ی زندگی روزمره، صاحب کیفیت اسرارآمیزی می‌شدند که می‌توانست بیانگر نوعی اندیشه‌ی متافیزیکی باشد.

توصیف زیر که قسمتی از بخش "پرتره‌ی تولوز / لمون" از نمایش "ده منظره: پرتره‌هایی از مکان‌ها" می‌باشد، ذهنیت اولیه‌ای از آنچه که اجراهای "شرمان" به آن شباهت داشت را نشان می‌دهد؛ اگرچه صرفاً توصیف کلامی ممکن است جذابیت و تاءثیر قطعه‌ی نمایشی را به خوبی منتقل نکند:

- گوشی را روی بدنه‌ی تلفن قرار می‌دهد.

- تلفن، (اخبار) روزنامه‌ها و رولر اسکیت را کامل برمی‌دارد.

- به سوی میز برمی‌گردد؛ وسائل روی میز تلفن را در سمت راست قرار می‌دهند. روزنامه‌ها را در سمت چپ اسکیت را روی روزنامه‌ها؛ انگشتی (کفش) آن به سمت تماشاگران

- در حالیکه دست راستش را روی اسکیت و دست چپش را روی گوشی تلفن گذاشته، یک مرتبه اسکیت را می‌چرخاند و گوشی را تقریباً چهار پنج اینچ - به طور افقی - بلند کرده و اسکیت را از روی روزنامه برمی‌دارد.

- سرش را برمی‌گرداند و با صدای بلند چند کلمه را بطور اتفاقی قرائت می‌کند.

- گوشی را سرجایش می‌گذارد.

- یک صفحه روزنامه را پاره پاره می‌کند و به طرف سه ورق کاغذ دیگری که قبلاً پاره کرده بود، کف صحنه پرت می‌کند.

- این سری کارها را دوباره تکرار می‌کند تا آنجا که تمام ورق‌های روزنامه پاره شوند.

برای بسیاری از تماشاگران، بیش از همه، رابطه‌ی میان "کنش - تصویرها" و شهرهایی که به نمایش درآمده‌اند، گنگ و نامفهوم از ("شرمان" توضیح می‌دهد که اسکیت روی میز حکایت از جنب و جوش و ازدحام ترافیک میان اصلی شهر "تولوز" دارد. گل رز، بیانگر نوعی نشان و ویژگی ایالتی است. روزنامه‌ها نشانه‌ی گزارشات جزیی از حوادث روی داده در سطح جهان می‌باشد؛ دقیقاً در تضاد با یک شهر که مردمش به نظر توجه و اعتنایی به حوادث ندارند و از این قبیل...)

تصاویر و کنش‌ها، تجسمی از اندیشه‌های گذرا و موقت‌اند و به طبیعت آنی (لحظه‌ای) فعالیت‌های ذهنی، وزن و سنگینی می‌بخشند. مناظر اولیه‌ی "شرمان" گاهی اوقات برای تماشاگرانی که به اتاق نشیمن او دعوت شده بودند، اجرا می‌شد و البته گاهی نیز در گوشه خیابان‌ها، در پارک‌های نیویورک و... هرجا که وی جمعیت را مجذوب خود می‌ساخت. و باورشان می‌داشت که به تماشای یک نمایش رویایی خواهند نشست، به نمایش درمی‌آمد؛ نمایشی که تنها به خاطر ویژگی اجرای انتزاعی‌اش سخت و دشوار قابل فهم بود.

در دهه‌ی ۸۰، "شرمان" اقدام به شالوده شکنی از متون شناخته شده و معتبر نمود. نمایش "چخوف" (۱۹۸۵) به عنوان مثال، چکیده‌ای از همه‌ی آثار نمایشی چخوف بود که تنها در طی اجرای پانزده دقیقه‌ای با تصاویر، کنش‌ها و اصوات تمثیلی و رمزآلودی که ماهیتی تداعی‌گر داشتند، به صحنه رفت.

خلاصه برداشت‌های مشابهی نیز از آثار "استرنیدبرگ" و "برشت" صورت پذیرفت چنان که پیش از این برای "هملت"، "ادیب" و "فاوست" انجام شده بود. اغلب این نمایش‌ها از چندین نمایشگر سود می‌بردند و نسبتاً صحنه‌پردازی استادانه‌ای را به کار می‌گرفتند. نمایش "چخوف" نه تحلیلی از نمایش‌های "چخوف" محسوب می‌شود و نه تفسیر و تاءویلی بر - خود - نمایشنامه‌نویس؛ بلکه پاسخی امپرسونیست گونه به کاری است که به هرحال پرسش‌های بسیاری را راجع به اینکه "واقعاً چرا عقیده بر این است که نمایشنامه‌های چخوف، ستون درام درون‌اند؟..." برانگیخت.

اجراهای نخستین "Laaie Anderson" شباهت چندانی به آثار "شرمان" نداشت؛ در اثر "دوئتی روی یخ" (۱۹۷۴) (اجرا در نیویورک و جنوا) اندرسون، گوشه‌ی خیابانی ایستاد و شروع به نواختن ویولن خود نمود... (در حالی که با نوار ضبط

تئاتر آوانگارد

صوتی که از طریق بلندگویی به ویولنش متصل بود و همان دوئت را می‌نواخت همراهی می‌شد و بنابراین امکان اینکه بتواند آن را بنوازد فراهم بود)... در همان حال که با اسکیت‌هایش روی دو قطعه یخ ثابت ایستاده بود، راجع به شباهت‌های میان نواختن ویولن و اسکیت روی یخ حرف می‌زد. زمانی که یخ آب می‌شد و تعادل وی به هم می‌خورد نمایش به اتمام می‌رسید.

به هر رو، عامل تکنولوژیک رو به توسعه نهاد به نحوی که تا دهه ۷۰، وی دست به آفرینش آثاری کاملاً استادانه برد که از لحاظ تکنولوژیک بسیار پیچیده و شگرف بوده و در مقیاسی عظیم اجرا می‌شدند؛ اجراهایی که مجموعه‌ای از وسائل الکترونیکی، Vocader (نوعی سینتی سایزر که با اعمال برخی ویژگی‌های ربوتیک می‌توانست صدای او را تا حد اصوات بم و مردانه تغییر دهد) و البته ترکیبی از تولیدات فیلم و اسلاید را در برمی‌گرفت. "John Rockwe" منتقد موسیقی، در گزارش خود در مجله United Stats (۱۹۸۸)، چنین توصیف می‌کند:

«خانم اندرسون، در مرکز توجه قرار دارد؛ موقر و نحیف با یک شلوار ساتن مشکی، بلوز و کراوات مشکی، جوراب‌های قرمز و کفش سیاه رقص، با موهای کوتاه پانکی و استخوان گونه‌ی برآمده...

ابزار نور در بالای ویولن‌اش گاهی در دل تاریکی می‌درخشند... یا آنکه با کمک یک آرشه نئونی و یا آرشه‌ای که نوار ضبط صوتی در آن تعبیه شده، با هر بار کشیده شدن آن بر روی وسیله‌ی موسیقی، جمله‌ای موسیقیایی شکل می‌گیرد: نطق‌هایی با اوج و فرود، وضوح و صرافت تواءم با حسن انتخاب و ادای لغات آمریکای میانه به نحو احسن، بازگویی رشته اطلاعاتی کودکانه و یا یک قصه‌ی تمثیلی عجیب و غریب...

موزیسین‌ها، آغازی از نوع راک‌هنری، پرتاءکید و متلاطم را که در پس‌زمینه‌ی آن اصوات و صداهای ضبط شده از طبیعت به گوش می‌رسید... با صدای بلند می‌خواندند. فیلم و اسلاید، گاه گاه تصویرگر لغات بودند و یا آنکه گاهی نیز به طور موازی با آنها و به گونه‌ای تداعی‌گرانه به حرکت درمی‌آمدند."

با آغاز فعالیت در سال ۱۹۷۷، برخی از آوازهای "اندرسون" در قالب نوارهای محدودی منتشر شد و یا آنکه به صورت مقالاتی برای مجموعه اشعار ضبط شده، ارائه شد. در سال ۱۹۸۱ وی آهنگ "O'superman" را که متاءثر از "O'superman" (Jules Massenet) و اپرای "Lecid" وی بود، روانه‌ی بازار کرد که توانست مقام دوم را در فهرست نوارهای (محبوب) انگلستان به خود اختصاص دهد؛ در سال ۱۹۸۲ نخستین کار از آلبوم‌ها تک‌نفره بسیارش، تحت عنوان "Big Science" اجرا شد. بنابراین "اندرسون" از جهان بسیار عظیم‌الجثه و غول‌پیکر اجرای آوانگارد به سوی جریان اجرای ساده‌ی مردمی تغییر گرایش داد و متحول شد.

اجراهای وی، کیفیت و ساختار کنسرت‌های Rock را به خود گرفت و غالباً در اجتماعاتی که مخصوص کنسرت‌های Rock متوسط می‌شد به اجرا درمی‌آمد؛ سالن‌هایی از قبیل تئاتر Beacon نیویورک.

وی علاوه بر این، تکنولوژی Rock نمایشی را نیز به خدمت خود گرفت. به عنوان مثال در اثر سال ۱۹۸۹اش تحت عنوان "Empty Places" که در بیش از ۵۰ شهر آمریکا و اروپا به اجرا درآمد، دوترچ پروجکشن ۲۰ فوتی و سه صحنه نمایش از عقب متحرک، به اضافه‌ی ۴۵ پرژکتور فیلم و اسلاید قابل کنترل با کامپیوتر وجود داشت که در برج‌ها و سایر نقاط تالار نمایش تعبیه شده بود. تکنولوژی همچنان "اندرسون" را متعلق به هنرمندان "هنر اندام (بدن)" می‌ساخت؛ اگرچه در کارهای وی هیچ خبری از فاکتورها و نشانه‌های خودآزاری نبود میکروفون‌های اندامی به وی این اجازه را می‌دادند که از بدن خود به عنوان یک تشدیدگر استفاده کند. به نحوی که با حرکت دادن یا لمس بخش‌های متفاوتی از بدنش، قادر به خلق آوایی ضربه‌ای (کوبه‌ای) بود.

ساختار زبانی مونولوگ - آهنگ‌های وی متاءثر از "Wiliam S. Burouglis" بود؛ کسی که واقعاً در برخی از کارهایش خودش را نشان می‌داد. از نظر مضمونی آثار "اندرسون" در حکم گونه‌ای تفسیر اجتماعی عمل می‌کردند. تصاویر دیداری و کلامی برخاسته از فرهنگ عامه و زبان بومی و چیزهای مبتذل و پیش پا افتاده‌ی زندگی روزمره بودند. با تجسم و فرض صدایی مردانه در بسیاری از قطعاتش و یا نوسان و انتقال به جلو و عقب (گام‌ها) میان اصواتش، و البته - غالباً به خاطر نحوه‌ی پوشش مردانه و لباس‌های نه زن و نه مردانه‌اش، اندرسون سئوالاتی را پیرامون جنسیت و قدرت علاوه بر نقش تکنولوژی در زندگی مدرن برانگیخت.

به عنوان مثال در سال ۱۹۷۹ نمایش "in Reverse Words" ظاهراً تقصیری در فقدان رابطه میان یک زن و مرد بود؛ در عین حال که پرسشی نشانه شناسانه را نیز راجع به کارکرد - مبهم - لغت "آن" برمی‌انگیخت:

- زن گفت: "اون" شبیهه... فکر نمی‌کنی "اون" خیلی شبیه بارونه؟

- مرد گفت: "اون" فقط به یه زن شبیهه!... اینطور نیست؟

- زن گفت: واقعاً سخته!... "اون" فقط یه چیزیه که سخت می‌شه گفتش.

- مرد گفت: "اون" فقط به زن شبیهه!... اینطور نیست؟

- زن گفت: "اون" می‌ره. این همون راهی که "اون" می‌ره. "اون" به همون راه می‌ره.

آنچه که مانع از آن می‌شود تا مونولوگ‌های وی صرفاً اشارات اجتماعی و یا اظهاراتی سیاسی قلمداد شوند این است که (در گفتارش) نوعی پیوستگی و رابطه‌ی تنگاتنگ پست‌مدرن میان تناقص‌گویی و هجو وجود دارد.

"... چشم‌اندازهایی که از طریق همنشینی و مجاورت‌های نامنتظره‌شان خارق‌العاده می‌نمایند."

اندرسون، رویکرد خود را همچون یک "افه‌استرویوی، یک جفت از چیزهایی در مقابل هم؛ به نحوی که خودم را نوعی تعدیل‌گر میان آنها می‌دانم" توصیف می‌کند. وی علاوه بر این تأکید دارد که "جنسیت، (زن و مرد) یکی از آن چیزهایی است که من مابین آن قرار می‌گیرم." اجراهای اندرسون بیانگر نظام‌های چندنشانه‌ای است که گاه در نوع همنشینی رقابتی و فارغ از هر نوع کوششی برای آشکارسازی و یا دست‌یابی به توافقی دوطرفه، اظهار می‌شود.

اینکه "Rock'n Roll" در دوره‌ی بعد از جنگ جهانی همچنان وجه غالب اغلب فرم‌های هنر اصیل آمریکایی را شامل می‌شد، خود جای بحث بسیار دارد. "Laurrie Anderson" به پیروی از پیشینیان خود، گروه راک "آندی وارهول" "The velret underground" و تبعیت از زمینه کاری گروه‌های گروه راک مینیالیست از قبیل "Talking Heads"، موفق شد تا پیوندی میان اجرای آوانگارد و رسانه‌ی هنر عامه(پسند) برقرار سازد. فورانی از "هنر اجرا" در نیمه دهه ۸۰ نمایان شد که برخی از آنها "اجرای مفهومی" و بسیاریشان - چنانکه در آثار Lenara Champage, David Cale Time Miller, Deb Margolin, دیده می‌شود - گونه (ژانری) خودنگارانه داشته‌اند. با این وجود "Holly Hughes" الگوی و نمونه‌ای از فرم هنری مذکور به شمار می‌آید. تک‌گویی‌های ملموس و خودنگارانه و بذله‌گویانه‌اش، دقیقاً روایتگر شاعرانه‌ای را خلق کردند که غالباً به هویت همجنس‌بازانه وی معطوف می‌شد: اگر چه که اشعار وی برگرفته از زبان و فرهنگ عامه مردم (کوچه و خیابان) بود. وی همچنین نمایشنامه‌هایی نوشت که جنسیت‌ها و کلیشه‌های جنسی را - از زن به مرد و برعکس - به هم تبدیل می‌کرد. تک‌گویی وی در "دینای بی‌انتها" (۱۹۸۹)، در یک سطح ویژه، با همان نوع از مواد خامی که در "سفر طولانی روز به شب" استفاده شده بود، مواجه بود. وی نیز شخصیتی مشابه "Gray" خلق کرد؛ اگرچه تا اندازه‌ای پروصداتر از او بود.

لباس او برای نمایش "دنیای بی‌انتها" به عنوان مثال، یک دست لباس تنگ و چسبان، براق و کوتاه و بی‌رکاب بود همراه با بند جوراب منگوله‌دار و جوراب‌شلواری و کفش پاشنه‌بلند. این نوع لباس می‌توانست بازتابی از یک جنبه‌ی شخصیتی وی در نمایش (ماسک او) به حساب آید اما بیگمان از خود "Hughes" چیزی همراه نداشت.

تک‌گویی‌های وی گاهی شدیداً در مقابل عناصر نمایشی و مواد خام (اجرایی) قرار می‌گرفت. مونولگ با خود Hughes که به تنهایی روی صحنه بود آغاز می‌شد؛ صحنه‌ای که وی در آن به توصیف یک آشیانه (پرنده) زیر پیش‌آمدگی لبه‌ی بام خانه‌ی بچگی‌اش می‌پرداخت و اشاره می‌کرد که چطور همان پرنده و یا شاید دختر آن پرنده، هر سال به همان آشیانه باز می‌گشتند. او این داستان را به طور موازی لابلای خاطرات دوران کودکی‌اش بیان می‌کرد:

"خُب، اینطور است که: بعضی شب‌ها پدرم مست به خانه برمی‌گشت؛ می‌دانید... صدای فحش و ناسزا، شکستن لیوان‌ها، چرندیات معمول خانواده... متوجه‌اید؟ می‌بایست پنجره را خیلی به دقت باز می‌کردم، چون که او ممکن بود خانواده‌ای داشته باشد و من باید به آشیانه نگاه می‌کردم. مطمئناً به نظرم یک مشت کثافت بود! اما او هر سال برمی‌گشت. فکر می‌کردم که آیا این می‌تواند به خاطر آن باشد که آنجا هنوز برایش جای امنی بود؟ یا اینکه او جایی بهتر سراغ نداشت! نمی‌دانست دیگر چه باید می‌کرد! جز آنکه میان آن کثافتی که مادرش ساخته بود به زندگیش ادامه می‌داد. نمی‌دانیم. حتی نامش را هم نمی‌دانیم. شرط می‌بندم مادرم می‌داند. قصد دارم از او سئوال کنم. هر وقت که فرصتش پیش بیاید.

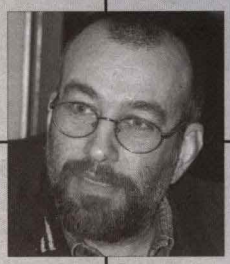
او همیشه مرا صدا می‌زند. یا مسیح مقدس! باور می‌کنید؟!...

من کاملاً بزرگ شده‌ام و او مرده ... واقعاً آنجا چه چیزی وجود دارد که بتوان راجع به آن حرف زد؟ حرف بزن و فاشش کن مامان!»

مضمون‌های "اونیل" وار به این شیوه منعکس می‌شدند اما در حالیکه "Hughes" نوعی فاصله‌گذاری زیبایی‌شناسانه را لحاظ می‌کرد، (از طریق یک بست ساده شامل صندلی تاشو، میز، گلدان و گل‌هایش، تزئینات تئاتری، لباس) در هم‌کنش مابین شخصیت‌های یک دنیای داستانی شده رخ نمی‌داد بلکه مرتبط با "نویسنده - نمایشگری" بود که در یک "تئاتر کاملاً خصوصی" ایفای نقش می‌کرد. حضور هنرمند و فاصله‌گذاری زیبایی‌شناسانه‌ی مینیمال، به طور قابل ملاحظه‌ای، توانایی تماشاگران را به دوری جستن از مواجهه با عناصر - گاه - احساسی یا تلخ و دردناک، محدود می‌کرد. علیرغم پیچیدگی روایت‌گرانه و زبان‌شناسانه، در قیاس در نمایش‌های "هنر اندام" و بنابراین به خاطر درگیر ساختن ذهن و حواس (تماشاگر) به روش‌های متفاوت، چنین اجراهایی از لحاظ احساسی هم ارز خطرات و ریسک‌های خطرناک آثار Athey, Burden به حساب می‌آمد.

موفقیت و تکامل تدریجی "اندرسون" و "اسپالرنیگ‌گری" - گری در فیلم نیز ظاهر شد و البته آنقدر معروف بود که با حضور در یک آگهی تلویزیونی برای شرکت هواپیمایی، کاملاً به چشم می‌آید - موجب شد تا "هنر اجرا" و بنابراین "هنر آوانگارد"، به سوی خودآگاهی عمومی و جهانی انباشته از رسانه‌های دهه‌های ۸۰ و ۹۰ گام بردارد.

ادامه دارد...



پایتخت اصفهان است!

فرهاد مهندس پور

آیا شما به جمله‌ی تبلیغاتی شهرداری که روی بشکه‌های زباله نوشته شده است توجه کرده‌اید: "شهر ما، خانه‌ی ما."
کنایه‌ی تعلیمی نهفته در این جمله تنها این نیست که باید شهرمان را مانند خانه هایمان تمیز نگه داریم، بلکه می‌تواند چیزی از این قرار باشد که در شهر (مکان عمومی) همانطور پاکیزه باشیم که در خانه هایمان (مکان خصوصی) و یا برعکس در خانه پاکیزه باشید همچنان که در خیابان. اگر به حذف قرینه، واژه‌ی پاکیزه را برداریم، این جمله می‌تواند اشاره‌ای باشد کنایی، به درجه‌ی شباهت انسان ایرانی در واقعیت خانه و خیابان، با انسان ایرانی در واقعیت صحنه‌ای‌اش در تئاتر. تماشاگر همیشه حق دارد که خودش را همانطور که هست در تئاتر ببیند. ولی واقعیت امروز ما ایرانیان، به ما می‌گوید که موانعی باعث شده‌اند که انسان ایرانی نتواند خودش را در صحنه‌های تئاتر ببیند. یکی از این موانع رشد ناهماهنگ یا بیش از اندازه‌ی عنصر کلام است. تا آنجا که می‌توان گفت نمایشنامه‌نویس ایرانی در ساختن واقعیت صحنه‌ای، کمبود حضور جسمانی شخصیت‌ها را با افزایش قدرت زبانی‌شان جبران کرده است. به این ترتیب ایرانی حاضر در صحنه‌ی تئاتر می‌تواند کاراکتری باشد که بدن نداشته باشد، ژست‌ها و رفتارهای تنانی‌اش خلاصه یا حذف شوند، اما همیشه یک دهان پرگو داشته باشد. یک بدن که تشکیل شده از یک سر که در آن دهانی فعال تعبیه شده است. ما ایرانیان، نمایشنامه‌های خواندنی و شنیدنی بسیاری داریم که همچنان به رقم آنان افزوده می‌شود. در این نمایشنامه‌ها واژگان، جای عمل و کنش را می‌گیرند. شخصیت‌ها دچار بحران‌هایی هستند که نه تنها با واژه طرح و بیان می‌شوند، که برای عبور از آنها تنها فرایندی زبانی - کلامی بکار گرفته می‌شود. اجازه می‌خواهم در این جا تنها به دو نمونه اجرا شده در سال ۱۳۸۲ اشاره کنم؛ "قهوه تلخ" به کارگردانی شبنم طلوعی و "زائر" به کارگردانی حمید امجد.
پر واضح است که در این جا با حمید امجد سر و کار بیشتری خواهیم داشت، چون او نه تنها نویسنده که کارگردان، ناشر و علاوه بر این تئوریسین با ذوق و هوشمند تئاتر ما هم هست.
نمایش "زائر" نماینده‌ی شکلی از نمایش ایرانی است که همان قدر که بخاطر تلاشش برای نشان دان تصویر صحنه‌ای از انسان ایرانی قابل توجه و احترام است، در عین حال نماینده‌ی تئاتر تاریخ گرایی است که در اینجا اشاره‌ی مختصری به آن خواهم داشت.
شما حتماً این حکایت سعدی را در گلستان خوانده‌اید که روباهی را دیدند گریزان، بی‌خویشتن و افتان و خیزان. کسی گفتش چه آفت است که موجب چنین مخافت! گفت شنیده‌ام که شیر [یا شتر] می‌گیرند. گفتند ای نادان تو را چه مناسبت؟ گفت اگر حسودان به غرض گویند شیرم، که را غم خلاص من باشد. در اصطلاح امروز می‌گوییم تا بیایی ثابت کنی شیر نیستی پوستت را کنده‌اند!
نخستین نمایشنامه‌هایی که در آن انسان ایرانی حضور دارد، تا سال ۱۲۳۱ (۱۸۵۱ میلادی) توسط آخوندزاده و به زبان آذری نوشته شده‌اند. میرزا آقا تبریزی قبل از ترجمه آنها به فارسی و به تقلید از همان نمایشنامه‌ها، تا سال ۱۲۴۶ نخستین پنج نمایشنامه‌ی خود را به فارسی می‌نویسد. میرزا آقا تبریزی برای این مجموعه مقدمه‌ای می‌نویسد که در آن کسی سئوالاتی از نویسنده درباره فواید و دلایل این نوع ادبی می‌پرسد. همین شخصیت فرضی، در مقابل نویسنده (میرزا آقا تبریزی) که می‌گوید این نگارش، اسباب بصیرت و آگاهی عالم و آدم و اصلاح مملکت خواهد بود، به او می‌گوید: بارک الله! ما را به این گیاه ضعیف این گمان نبود، اما باز یک ملاحظه دیگر هم هست که... و داستان روباه گلستان سعدی را برایش روایت می‌کند. هنگامی که میرزا آقا تبریزی نمایشنامه‌های خود را برای آخوندزاده می‌فرستد تا به او بگوید که به تقلید از او این نمایشنامه‌ها را نوشته و هم این که از او نظرش را درباره نمایشنامه‌ها می‌خواهد. آخوندزاده در نامه‌ای به تاریخ سال ۱۲۵۱ (۱۸۷۱ میلادی) چند نکته را برای راهنمایی و کمک به میرزا آقا تبریزی می‌نویسد که می‌توان از آن به عنوان مانیفیست یکی از جریان‌های کماکان معتبر و رسمی تئاتر تاریخ گرای ایران یاد کرد.
در تکه‌ای از این نامه آمده است:
آن رفیق شما که نقل روبا ه شیخ سعدی را به شما خاطر نشان کرده است حق دارد. نوشتن و منتشر کردن این قبیل چیزها در حق معاصرین، محل خطر است. وانگهی در مملکتی مثل ایران که هنوز بر عمل چاپ و تصنیفات ارباب خیال، آزادی مطلق داده نشده است پس چه باید کرد. علاج آسان است. تاریخ و نوع گزارش را می‌اندازید به عصر شاه سلطان حسین صفوی، که در دولتش نظم نبود. گویا در عصر سلطنت او اشراف خان از عربستان می‌آید و بدان گرفتار می‌شود. در این صورت هیچ کس گریبان شما را نمی‌تواند گرفت و معاصرین هم حساب خودشان را از این سرگذشت خواهند برد... اگر اسم اشرف خان در زمره‌ی معاصرین معروف است تغییرش بدهید، مثلاً حیدرخان یا رستم خان بگویید. پایتخت هم اصفهان است...
تلخ‌تر از دستورالعمل آخوندزاده - که روزی واقعیت زمان او بود - این است که پس از گذشت ۱۳۱ سال، هنوز انسان ایرانی به ندرت خودش را در واقعیت صحنه‌ای، در تئاتر ایران می‌بیند.

The Capital Is Isfehan

Farhad Mohandespour

Have you ever paid attention to a to the billboard that, the sentence - Our town is our home-is written on it?

The ironic instruction, which is implicit in this sentence, is not just that we should clean our town like our houses. But it can refer to this point that we have to be clean in the town (public places) as we are in our houses, or be clean in your houses if you are so in the street.

By symmetrical omission, we omit the word - clean - this sentence can be a connotation to the degree of similarity between Iranian man in real situation of his home and his society with the Iranian man in his real life in the theatre.

It's the audience's right to see himself in the theatre, as he is in real life. But our today reality says that there are many obstacles that we - Iranians - can not see ourselves in the scenes of theatre. One of these obstacles is the disproportionate growth of the dialogues. We can say Iranian playwright tries to compensate the lack of physical presence of his characters by increasing their speech. So, the Iranian man who is present on the theatre can be a character without body, and gestus, and his instinctive activities are omitted, although his mouth is very active. A body which has only a mouth. We - Iranian people - have many closet dramas that are to be increasing in number. In these dramas, the action is replaced by the speech. The character has crisis but just is represented by "word", and going through it is by means of speech. Let's refer to two samples that were performed in 2003 (1382)'. First "Bitter Coffee" directed by "Shabnam Tolouie" and "The pilgrim" directed by "Hamid Amjad".

It is obvious that we pay more attention to Hamid Amjad, for he is not only a playwright, but also a director and a publisher as well.

The "Pilgrim" is a form of Iranian historical theatre that is valuable because of its effort to personification its genres: Iranian theatre.

You may have read this fable of "Golestan" written by "Sa'di": A fox that was escaping, was asked, "why are you scared?" The fox answered, I've heard that they are hunting. They said to him, "what's your relation to lion"? "If the jealousies say I am lion. I will be damaged", said the fox. Now we say, "Till you prove you are not a lion, they will kill you!

The first plays that an Iranian man was presented in it, are written by "Akhond zadeh" and their language is "Azari". Then "Mirza Agha Tabrizi" imitates them and writes five plays in Farsi. He writes an introduction to this collection, that a person asks about the utilities of this kind of writing.

The writer answers that it increases the insight. That person says "Great, we didn't think so", but he explains the fable about fox and lion. When "Mirza Agha Tabrizi" sends his plays to "Akhondzadeh" to tell him about his imitation, and asks about his opinion, "Akhond Zadeh" writes some instructions which is one of the most important manifests about historic approach to the theatre. In some parts of the letter, he has written:

Your friend, who had reminded the fable to you, is right. To write and publish is dangerous, in contemporary years. And what can we do in such a country that the writers are not free? The solution is simple. You will change the date and time to the "Soltan Hossein" , that there was no discipline in his territory. I think in his date, "Ashraf Khan" comes from K.S.A.

Then no one can accuse you. And your contemporary people will take the matter. If the name of "Ashraf Khan" is famous in your date, change it to "Heidar Khan" or "Rostam khan", then the capital is Isfahan.

Now after years, Iranian man seldom can see himself on the scene.

A man in dark

Looking to "hey big guy ..."

Witten and directed by Jalal Tehrani

Translater: Paris Tanzifi

Hey big guy ... "The last expriment of Jalal Tehrani, shows his inclination to experment of text and perforamnce. But back wards of "mono cells", there is d deep interest to escape of telling a story and showing a kind of absurd, modern and also conoceptualization in this one. There is two different story in this opus that in thd time of relate. There is two different politicl, philosophical wisecrack (due to the situation of govermor, theory of Marshal Mclohan about globalization, election, vote, the story of an islan with just two citizen and ...) are lucid.

One of these two story, tell us about thd relationship of Nino and Shizo. By this one, Nion's nusucseesful tries fininshes to trying to understand Shizo and also Shizo's unsucseesful tries finishes to tryintg to understand Shizo and also Shizo's unsuceseesful tries finishes to denial and discontent to obey. In the other story there is a point about and unseen enemy that because of form and style, is not much far away of ojin unesco's rhinoceros.

In addition that, unseen enemy advances, Shizo and Nino close together amd [resemce amd effect pf the ptjers like Zigero, Peie Mo and Braki in their life gradually being feckless and resolvable .

Waves of these two story make the text in the field of inner and outer movement show a shpecail potential and blility. Althouth, in thd other hand the amount of phliosophical piont in discourses by Shizo and Peie Mo, Braki and Nino deconstruct the this potential and at last this collection of ingredient.

People of the text, due to the form of performance, are without the suitable psychological discharge and what of their identities look a like is the effect on the others and with the others. Each of them are like a stimulus to make an happening that include of simple writing up to start understanding.

In forming the scenes Tehrani with an admirable mastery, write the short scences. Suitable rhythms, brevity, make a game by the concept of wirting, jollity with philosophicl and social conocepts. Are the point of the pontncy in the short secnes, in the other hand specifying to nothingness of not having a baby in the format of using these guests like baby, losing the baby, sleeping, bed room, goal and ... is the other specialty of this play that as the moment of making black satrie, helping to make the crisis between Nino and Shizo more overt.

Its simples are the other part of Tehrani's looking to his characters that show the form of post modernism literature. In the performance of this play, the first point of visual effect on the mind is the desing of décor that by composing the different cirles (with inspiration of the space and bars) make different stands to play in different heights. In addition this has a kind of uncertainty in the space and some hidden eroticism in died it. In addition the uniform adrk colors of the tables and the metal material of them can help the simples of the atmosphere. Mean while it seems that decoration can do the same act. Tehrani in the position of a director by omitting the motion in the length and the width of the stage and change them to simple motion around the tables, try to discover the potential of the climate.

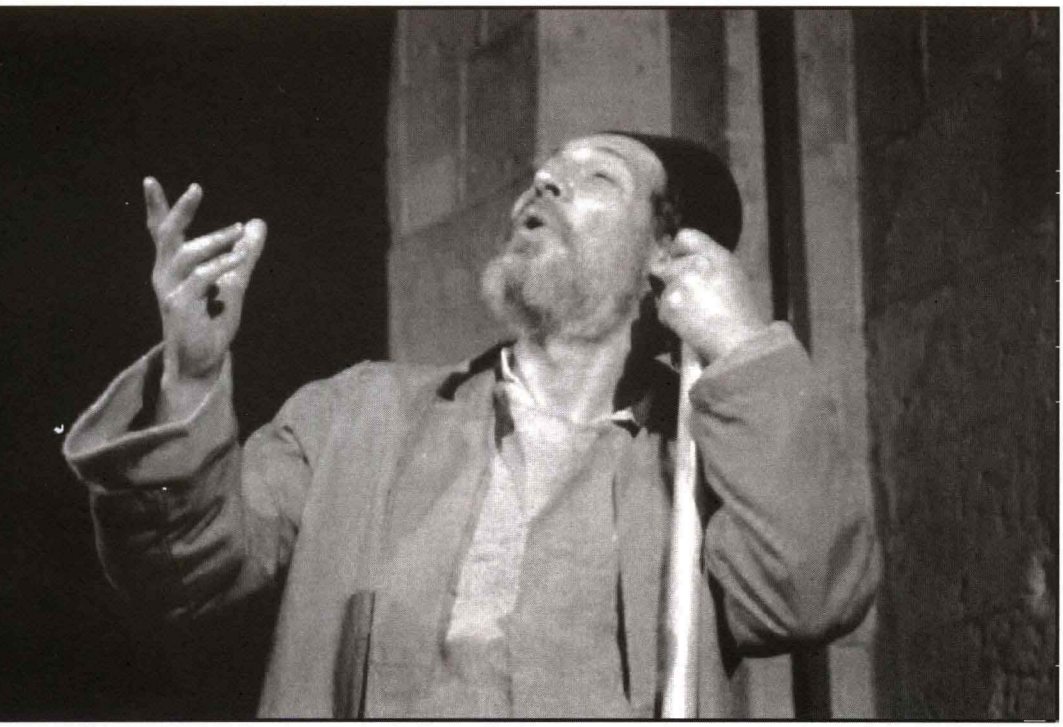
One good example of this is the time that Nino dropped down the blue rope for shizo and shizo knot the show to it., Presence of the director in the style of using lights, making the atmosphere and directing the acts is very visible. But the diffusenesses of the text make it hard to enjoy of it as it seems boring.

Actors by a king of centralism have similar acts althpugh changing viice for zigero make it little susceptible. Also in the suitable kind of acts we can find some hidden point up to acting just by vioce. It is really visible in the screens like that seen that an agent in obey the governor searching the home and we can just understading it by the voice of actriess.

Hey big guy ... is another experiment of Tehrani and his group that show the sing of tendency to unformulaic atmospheres. It is a collection that by some changes in the text and performance and by making a little dicourse by spectators can be luckier.

Afshin Khorshid Bakhtari

Towards a "Mystic Comedy"



The term "Mystic Comedy" could seem contradictory. An exaggeration, regarded as nonsense, it could even be disgusting. Nevertheless our aim is much simpler. We imagine the "Mystic Comedy" in this performance as a mere game.

In this our society controlled by politics, religion and materialist culture, the mysticism could lead to funny situation among different receptor's souls. The "Mystic Comedy" tries to bring out the joke from the limitations within it has been encircled for centuries. Why so? Because the creators of the theatre have followed the same comic patterns. The intellectual propositions of the "Mystic Comedy" try to refresh the soul beyond the simple joke. Our "Mystic Comedy" cannot guarantee the audience laugh, but, at least, people will look for the reason of their own seriousness. The "Mystic Comedy" is an invitation to discover the "dark side of the joke": the meditation. In this way it should be nice if as a result a laughter appears.

The "Mystic Comedy" is the encounter of the primary and the complex, civilized", concept of life.

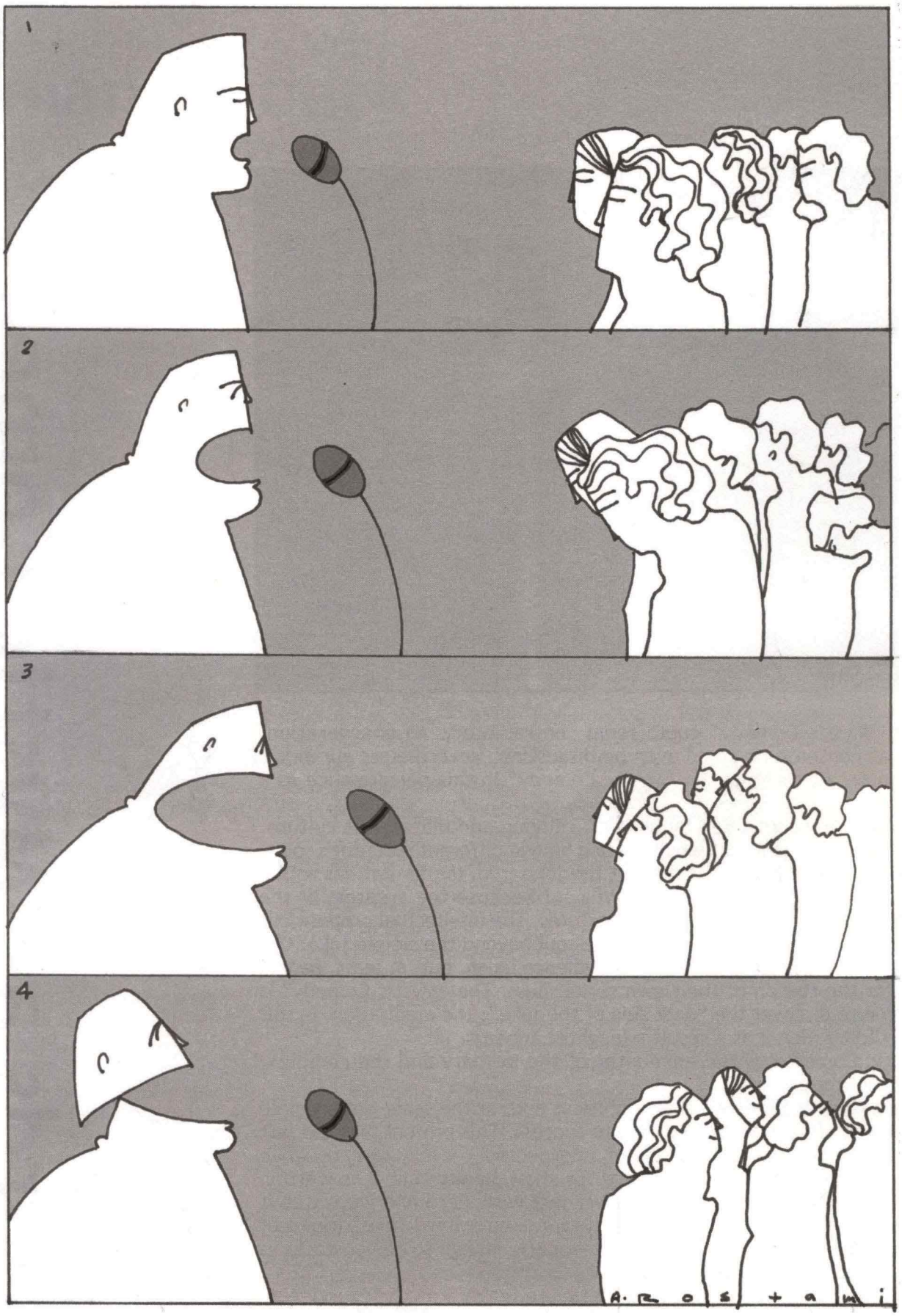
In summary, "Mystic Comedy" is an ambitious and, at the same time, simple theatre project; closer to failure than to success. This project may die just after the last breath of this spectacle or, unexpectedly, it may carry on while opening a new way of making theatre, to show finally that it is worthy. In order to get success in this project we just work hard and we watch it without any previous prejudices. Anyway, we need a third "eye" (point of view), the audience, that will give us a feedback enough to demonstrate us the sense to continue in this way.

I am not afraid of failure, because work's failure is also a mystic experience, I mean, work and research are the sublime degree of contemplation but we usually do not realize of this truth given that we are too immersed into the work itself.

Who of us can deny that the laughter of the needy is the most sincere mystic practice?

Nemer Salamun

اردشیر رستمی



خرمند کسی است که از دشمن هم درس بگیرد.

پرندگان (آریستوفان)

Takes lessen the wise even from enemies.

Aristophanes

5

Daily Bulletin

22nd International Fadjr Theatre Festival

2004