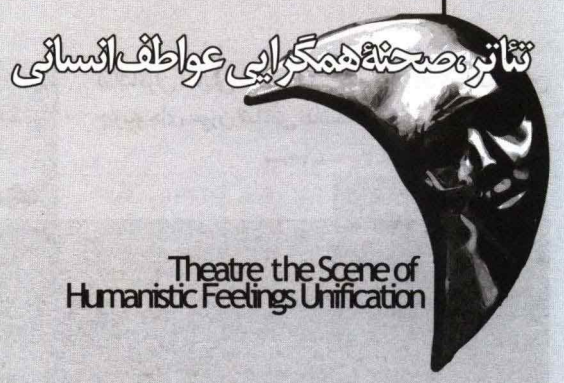
نشریه روزانه

بیست و دومین جشنواره بین المللی تئاتر فجر



نشریه روزانه

بیست و دومین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

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، 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: **محبوبه السادات قاضی، مریم محمدی**
روابط عمومی: **محمد بهرامی، مهدی آگاهی**
نظارت چاپ: **شرکت رث (بهنام بهروش، آذر خانلری، امیرعلی هاشمی)**
لیتوگرافی: **فرآیند گویا**
چاپ: **کیانقش**

بسم الله الرحمن الرحیم

تئاتر و جبران خلاء های فلسفی

تئاتر، از بدو پیدایش ابزار مناسب تبادل و انتقال مفهوم خردمندان و اندیشه ورزان جوامع بوده و بالطبع آفرینش هنری در این عرصه، همراه با نوعی نگرش ویژه بوده است. هرچند درخصوص سایر هنرها نیز، این مهم جایگاه خاص خود را داشته ولی در تئاتر به دلیل ابزار ویژه تاءثیرگذارش، سمت نگاه و تفکر فلسفی هنرمند، امکان بروز و ظهور بیشتری داشته است. در طول تاریخ افت و خیزهای سیاسی، سبب اوج و فرود هنر نمایش شده و دوره‌های گوناگونی را رقم زده است. در روند حرکت این هنر در کشور ما هم از زمان تولد نمایش به مفهوم امروزین آن، محققین ادوار متفاوتی را ذکر کرده‌اند. به نظر می‌رسد، امسال در بیست و دومین دورهٔ جشنواره تئاتر فجر، به مدد حضور پررنگ جوانان سخت کوش و هنرمندان پیشکسوت و متفکر، تئاتر در صحنه‌های اندیشه، بسیاری از کمبودهای نگاه فلسفی به پدیده‌ها را به نسبت سایر رسانه‌ها و ابزارهای انتقال معنی پر کرده است. و به تعبیر روشنتر خلاء فلسفی موجود در جامعهٔ ما از طریق تئاتر جبران می‌شود. این افتخاری بس عظیم برای این هنر، خصوصاً نسل‌های متفاوت آن می‌باشد که سردمداری در قلمروی اندیشه را برعهده دارد. عبور از مسایل اجتماعی و رسیدن به سطح مسایل اساسی بشر، با پردازش و طرح کلیات آن در جامعه جهانی موقعیتی ممتاز برای هنرمندان این مرز و بوم به حساب می‌آید. امید که این موقعیت و این درک از هر طرف، چه در جایگاه هنرمند و چه در جایگاه مخاطب، تاءثیر بسزایی در تحولات جهانی این هنر و موقعیت انسان معاصر داشته باشد.

مجید شریف خدایی

فهرست

خبر	۲
نمایش امروز	۵
نمایش و نیایش	۱۲
نقد دیروز	۱۳
گفت و گو	۱۹
گزارش	۲۰
گفت و گو	۲۲
مقالات	۲۳
کاریکاتور	۳۲

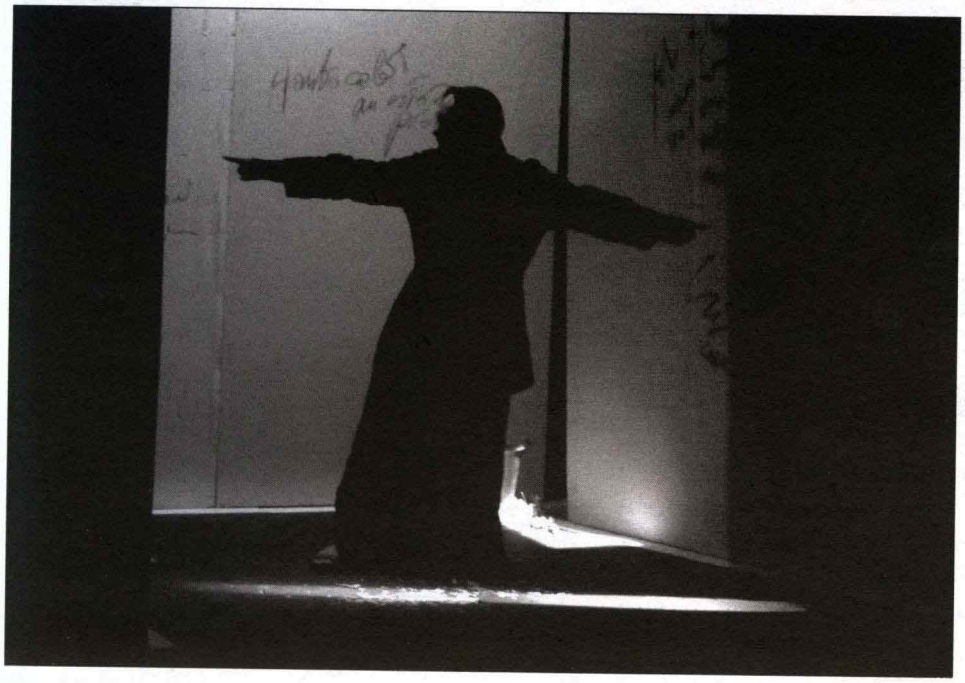
ابتکار در چاپ و حکایت بلیط تقلبی

ذهن خلاق بعضی‌ها در کارهای نادرست، موجب بروز مشکلاتی در تمامی عرصه‌هاست، این مسئله حل ناشدنی چند سالی است که گریبان گیر تئاتر نیز شده است. دیشب هنگام خروج از تئاتر شهر مشاهده شد، که عده‌ای از مسئولین حراست مشغول چانه زنی با مأمورین نیروهای انتظامی هستند. قضیه از این قرار بود که عده‌ای بلیط‌های تقلبی را هنگام ورود به سالن ارائه کرده‌اند. شاید این قبیل اعمال، تأثیری در روند اجرای جشنواره نداشته باشد. اما پیشینه‌ای دیرینه دارد که می‌تواند در طولانی مدت آثار مخربی بر فرهنگ ما داشته باشد.

چهارسو، رکورد فروش را زد

طبق آخرین اخبار رسیده، نمایش عمود ولودیا از آلمان که روز گذشته در تالار چهارسو روی صحنه رفت، پرفروش‌ترین نمایش روز نخست بوده است و همچنین نمایش‌های آنتیگونه از ایتالیا و رعنا به کارگردانی سپیده نظری پور در رده‌های بعدی قرار گرفته‌اند. قابل توجه آن که بلیط نمایش‌های فوق از صبح دیروز نایاب اعلام شده بود.

استقبال تماشاگران از نمایش‌های خارجی



مخاطبان تئاتر، هنگام برگزاری جشنواره بیشتر به دنبال تماشای آثار خارجی هستند. این موضوع را می‌توان هر ساله در تراکم سالن‌های گوناگون در هنگام اجرای نمایش‌های غیرایرانی مشاهده کرد. امسال نیز در روز اول جشنواره ازدحام تماشاگران نمایش "عمو و لودیا" به حدی بود که کافه تریای چارسو جای سوزن انداختن نداشت.

رکورد دیگری در جشنواره!

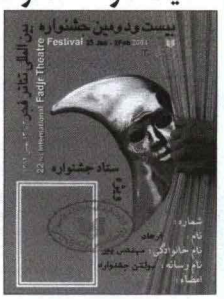
چیزی نمانده که پای نویسندگان دایرةالمعارف جامع گینس که صاحبان رکوردهای گوناگون را در تمامی زمینه‌ها معرفی می‌کند به جشنواره تئاتر فجر باز شود.

مطلب از این قرار است که تعداد حضور همزمان بازیگران نمایش‌های شرکت کننده در جشنواره امسال آنقدر عجیب است که آنها احتمالاً به سرعت باد خود را به تهران خواهند رساند تا این رکوردها را ثبت کنند.

و اما رکوردها: نسیم ادبی با حضور در ۵ نمایش زمستان (هماروستا)، سوگ سیاوش (پری صابری) ، ۲۳۴۲ روز بد (بهروز غریب پور)، آرامش در حضور دیگران (رضا حسین پور برخوردار) و ۷۷/۶/۳۱ (علیرضا نادری) در مجموع گوی سبقت را از دیگر بازیگران ربوده است.

اما رتبه‌های بعدی را رویا بختیاری، پانته‌آ بهرام، شهین نجف زاده، با ۳ نمایش در میان خانم‌ها و سعید چنگیزیان، علی سلیمانی، نورالدین حیدری، احمد ساعتچیان، مهدی پاکدل، کامران تفتی، افشین هاشمی، محمدرضا حسین‌زاده، محمد حاتمی، مهرداد ضیایی، رضا مختاری، مهدی سلطانی، کیکاووس یاکیده، مسعود میر طاهری و پیام دهکردی با ۲ نمایش در بخش مسابقه از آن خود کرده‌اند.

یک کارت صد در صد معتبر

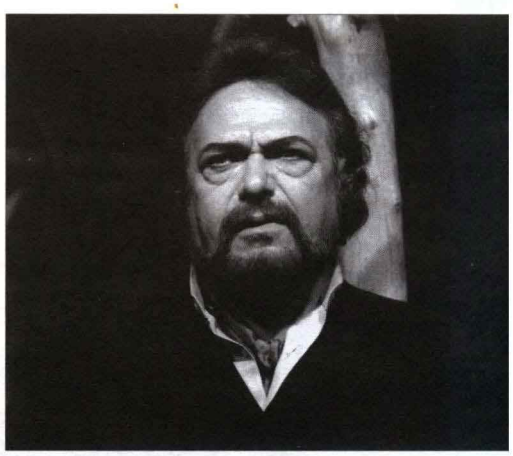


شاید معتبرترین کارت خبرنگاری در جشنواره، کارت ویژه اعضای ستاد باشد. به طوریکه گفته می‌شد این اعضا با در دست داشتن این کارت، هر زمان که بخواهند می‌توانند وارد سالن‌های نمایش شوند. اما اولین روز جشنواره با مشکلات عدیده‌ای برای دارندگان این کارت همراه بود. با توجه به ظرفیت ویژه خبرنگاران در هر سالن، آنها موظف‌اند نام خود را به مسئولین سالن‌ها اعلام نمایند. اما نام اعضای ستاد نه در کنار نام خبرنگاران نوشته می‌شد و نه اجازه ورود آنها همراه دیگر تماشاگرانی که بلیت در دست داشتند، داده می‌شد. در این میان تنها چند نفر با سماجت بیش از اندازه خود و یا با گرفتن نامه از دفتر روابط عمومی توانستند به سالن‌ها راه پیدا کنند.

سه خواهر در دو سانس

نمایش سه خواهر به کارگردانی اکبر زنجانپور که در روز هشتم جشنواره روی صحنه می‌رود، دو اجرا خواهد داشت.

این نمایش در ساعت ۱۹/۳۰ و ۲۲ در سالن اصلی مجموعه تئاتر شهر روی صحنه خواهد رفت. اکبر زنجانپور که



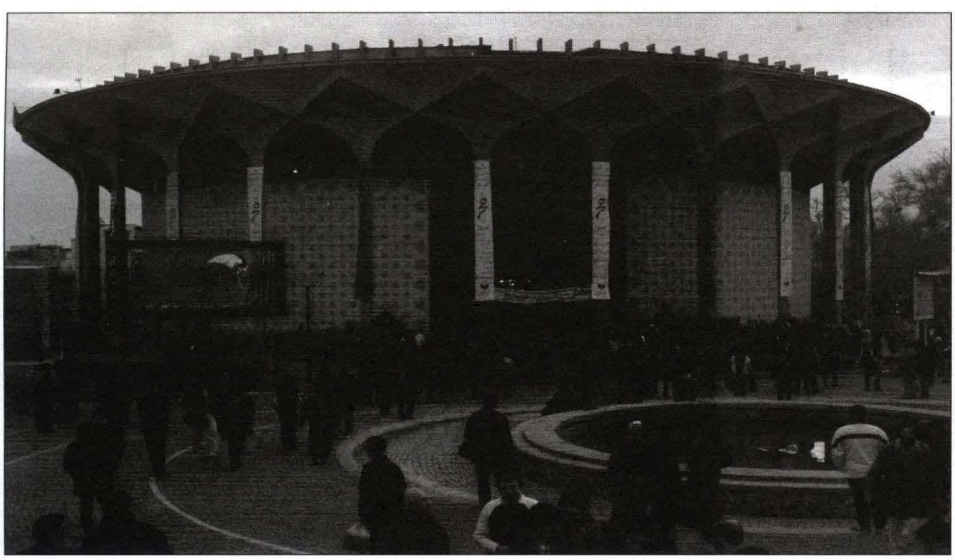
تا آخرین دقایق حتمی شدن حضور کارش در جشنواره درگیر مشکلات پیچیده‌ای در انتخاب و تعویض بازیگران شده بود بالاخره موفق شد پس از ایوانف، سه خواهر چخوف را روی صحنه ببرد. او پیش از این در نیمه‌ی دهه ۶۰ "باغ آلبالو" را نیز به صحنه برده بود.

غرفه‌های نیمه پر

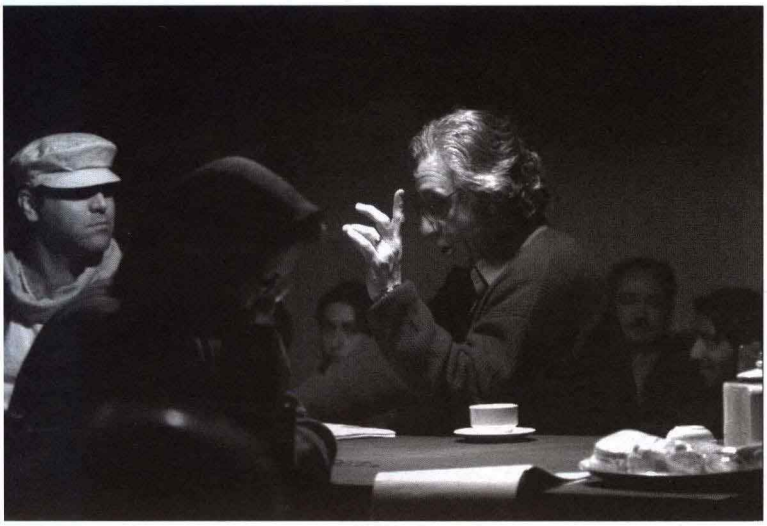
در محوطه باز تئاتر شهر غرفه‌هایی که با پوستر ویژه جشنواره تزئین شده‌اند توجه تماشاگران را به خود جلب می‌کنند. این غرفه‌ها که توسط ستاد جشنواره بر پا شده است، کار خود را از اولین روز جشنواره آغاز کردند. در این غرفه‌ها کتاب و مجلات نمایشی نظیر هنرهای نمایشی و پرونده‌ی تئاتر، به مشتاقان عرضه می‌گردد. البته هنوز تمام غرفه‌ها کار خود را شروع نکرده‌اند و تا به امروز تعدادی غرفه خالی به چشم می‌خورد.

ظرفیت محدود، فروش نامحدود

روز گذشته، در چند سالن شاهد تراکم و ازدحام تماشاگرانی بودیم که به علت ظرفیت‌های محدود سالن‌ها با دشواری تمام یا روی زمین و یا به سختی خود را در ردیف‌های مختلف جا داده بودند علت این موضوع را از گوشه و کنار جویا شدیم. اخبار حاکی از این مطلب بود که در فروش بلیط بعضی از نمایش‌ها هیچ ظرفیت مشخصی برای فروش در نظر گرفته نشده است به طور مثال در تالار مولوی و چهارسو تعداد تماشاگران بالغ بر دو برابر ظرفیت سالن نمایش بود. یک راه حل برای این معضل، کاهش تعداد بلیط‌های میهمان است که خود این امر ممکن است اعتراضات دیگری را به همراه داشته باشد پیشنهاد می‌کنیم مرکز هنرهای نمایشی را در این خصوص راهنمایی فرمایید!



آغاز به کار دومین جشنواره نمایشنامه خوانی



دومین جشنواره نمایشنامه‌خوانی فجر روز گذشته با نمایشنامه "فرزند" اثر "یون فوسه" و کارگردانی "رویا تیموریان" کار خود را آغاز کرد. این نمایشنامه جزو آثار تازه ترجمه شده‌ایست که در فصل پنجم عصری با نمایش به اجرا درآمد. "فرزند" قصه‌ی زن و مردی سالخورده است که در منطقه‌ای دور افتاده زندگی می‌کنند و از تنهایی رنج می‌برند. پیرمردی در همسایگی آنها زندگی می‌کند که حراف و دروغگوست. آنها مدت‌هاست از سرنوشت فرزند خود بی‌خبرند و بر اساس شایعاتی که پیرمرد همسایه به آنها دامن زده است می پندارند فرزندشان در زندان بسر می‌برند. اما شبی "یون" (پسرشان) به طور ناگهانی به خانه مراجعت می‌کند و در جریان شایعاتی که پیر مرد برای او راه انداخته قرار می‌گیرد. در اثر مشاجره‌ی بین آن دو پیر مرد که بیمار نیز هست می‌میرد. در اجرایی که تماشاگرانی بالغ بر ۸۰ نفراز آن دیدن کردندقالب اجرایی بر اساس حرکت‌های ورود و خروج و همچنین با استفاده ار آکسسوار محدود شکل گرفته بود. اتفاق مثبتی که در دومین جشنواره‌ی نمایشنامه‌خوانی کاهش تعداد اعضای هیات داوران و افزایش جوایز می‌باشد.

برنامه‌ی دومین روز جشنواره‌ی نمایشنامه خوانی:

کسی می‌آید

نویسنده: یون فوسه

مترجم و کارگردان: تینوش نظم‌جو

بازیگران: مهشاد مخبری، مهدی بجستانی، تینوش نظم‌جو

دستیار اجرا: مهدی بجستانی

مدت زمان نمایش: ۱۰۵ دقیقه

امتیاز نمایش های روز اول جشنواره از دید تماشاگران

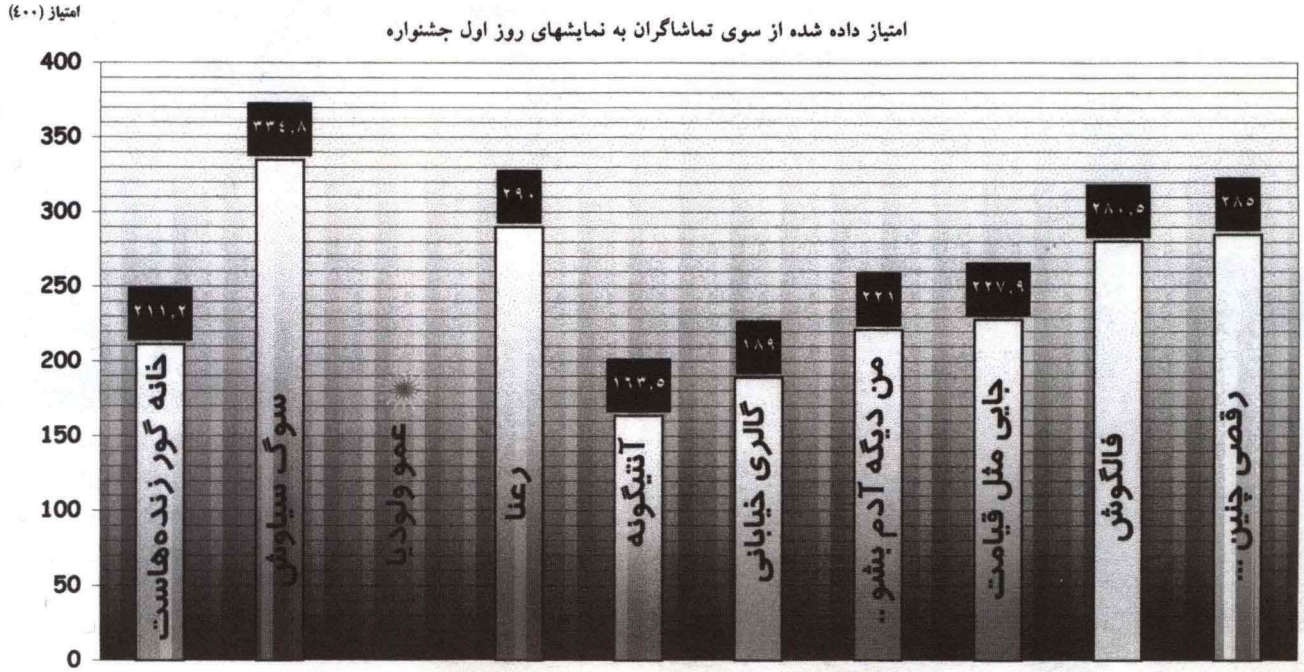
ردیف	عنوان نمایش	امتیاز(۴۰۰)
۱	سوگ سیاوش	۳۶۳,۴
۲	رعنا	۲۹۰
۳	رقصی چنین ...	۲۸۵

ایبسن‌شناسی در جستجوی ویزا

قرار بود همزمان با برگزاری جشنواره در روزهای ۱۰ تا ۱۳ بهمن ماه جلسات ایبسن‌شناسی با حضور یک کارشناس نروژی در محل خانه هنرمندان برگزار می شود. اما شنیده‌ها حاکی است که این استاد نروژی به بلای عدم صدور ویزا دچار شده و هنوز وارد ایران نشده است. شایان ذکر است طراح این جلسات دکتر فریندخت زاهدی است که در بنیاد ایبسن‌شناسی نروژ سابقه‌ی فعالیت چندین ساله دارد.

بیست و دومین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

امتیاز داده شده از سوی تماشاگران به نمایشهای روز اول جشنواره



از تماشاگران نمایش عمو ولودیا به دلیل ناهماهنگی پیش آمده در خصوص زمان اتمام نظرسنجی بعمل نیامد.

دفتر طرح و برنامه - مرکز هنرهای نمایشی

می آییم تا شهید شویم

گزارشی از تمرین نمایش افرا

فروغ سجادی

افرا در صحنه است، یک معلم دلسوز، افرا را همه دوست دارند. نور موضعی، افرا تنهاست، از خانواده‌ای معمولی، مقاوم ایستاده است. حرف می‌زند. در صحنه است اما گویی که نیست، فریاد می‌زند، می‌خندد، می‌گوید اما انگار هیچ نمی‌گوید افرا با نقش مقابل خود حرف می‌زند اما انگار ارتباطی نیست. افرا تنها است در برابر مشکلات می‌ایستد به شازده قاجاری درس می‌دهد. خانم شازده از افرا خواستگاری می‌کند، افرا دو برادر دارد. افرا یک مادر بیمار دارد. آدم‌ها می‌آیند و می‌روند. اما افرا همچنان ایستاده است.

گروه تئاتر آیین قم. افرا قرار بود در تالار قشقایی اجرا شود، اما اجرای آن به تالار هنر منتقل شده است.

کارگردان این نمایش سیدجواد طاهری اهل قم است. افرا درد مشترک است برای همه اهل قلم و بچه‌های تئاتر و با وجود این که این تم در دیگر آثار بیضایی وجود دارد من آن را به خاطر متفاوت بودنش. انتخاب کردم. با توجه به این که نمایش سنگین است و بیضایی توضیح صحنه‌ای برای آن ننوشته من برای آن شیوه اجرایی مدرن را انتخاب کردم که خیلی منافاتی با متن نداشته باشد. فکر می‌کنیم ایده بیضایی هم این بوده آدم‌ها با آن که همه رو در روی هم قرار گرفته‌اند اما می‌خواهند به تنهایی متکلم وحده باشند و هر کدام به تنهایی روایتی از گذشته نه چندان دور را تعریف کنند. هر کدام با نگاه خود و دیدی که نسبت به ماجرای افرا دارد که به نوعی سیال بودن ذهن نویسنده را در نظر گرفته‌ایم. دکور هم سعی شده در راستای میزانسن‌ها باشد. آدم‌ها رو در روی هم قرار ندارند و میزانس‌ها افقی است و آدم‌ها هیچ گونه ارتباطی با هم ندارند.

به افرا انگ دزدی می‌زنند. افرا کاغذهای کتاب را ورق می‌زند کاغذها پاره و له می‌شوند و در فضا پخش می‌گردد. طاهری با این توصیف از فضای کار خود می‌گوید: در جهان سیال ذهن زمان و مکان کاملاً شکسته می‌شود. چون معیار اصلی من تماشاگر بود پس در اجرای خود به این مسئله توجه داشته‌ام و در اجراهای قم و کرمان خود نیز دیدم استقبال خوب است و در جاهایی که فراتر از متن رفته‌ام تماشاگر کاملاً متوجه می‌شود.

آهنگساز نمایش «سید مهدی سادات» است. در ابتدا سعی ما بر این بود که از هیچ موسیقی بهره نگیریم و تنها از افکت‌های تولیدی توسط بازیگران استفاده کنیم اما بعد تصمیم بر این شد که موسیقی باشد. موسیقی ما تلفیقی از صدای کی‌برد و تار است و سعی کرده‌ایم تماشاگر را احساساتی نکنیم و به تعمق وادایم.

«زکیه بهبهانی» افرای قم است. بهبهانی درباره نقشش توضیح می‌دهد و بعد می‌گوید ابتدا با این گونه نقش بازی کردن مشکل داشتم در اجراهای عمومی هم مشکل داشتیم اما با یک سری مطالعات حل شد. افرا جای کار و جای بازی بسیار دارد شکل اجرایی کار آرام آرام به اوج می‌رسد که هم خیلی جالب است و هم خیلی مشکل.

احمد سلیمانی نقش «چلمن میرزا» را بازی می‌کند: او می‌گوید: شازده چلمن در حقیقت آخرین بازمانده نسل قاجار است که همراه با مادرش در خانه قدیمی زندگی می‌کنند و عقب افتاده است. ما در شازده خانم به خاطر همین عقب افتادگی به او اجازه نمی‌دهد که از خانه بیرون برود تا اینکه افرا برای معلمی به خانه آنها می‌آید و پیشنهاد ازدواج از طرف شازده خانم، مطرح می‌شود، او می‌گوید: متن شیوه روایی دارد و نقش یک پسر عقب افتاده با همه دلتنگی‌ها و چیزهایی که در دنیا می‌توانسته داشته باشد از او گرفته شده و او اجازه هیچ گونه ارتباطی با بیرون را ندارد. شازده ادامه می‌دهد: این که چقدر توانسته‌ایم با این بازی در فضای ذهنی در اجرا موفق باشیم را تماشاگر باید قضاوت کند. اما آنچه تا کنون دیده‌ایم استقبال خوب تماشاگران بوده. من تلاش فراوانی برای اجرای نقش در این شیوه کرده‌ام تا خود را با این سبک اخت دهم. سلیمانی یکی از اعضای گروه تئاتر آئین است که به صورت تجربی کار تئاتر را دنبال کرده. این گروه تشکیلات خاص خود را دارد و چند سال است که به صورت حرفه‌ای کار تئاتر می‌کند. شازده خانم پیرزن ۷۰ ساله‌ای است که نقش آن توسط بازیگر ۱۹ ساله قمی «الهام رسولی» ایفا می‌شود. شازده خانم نیز درمورد خودش توضیح می‌دهد:

«در ایفای این نقش به شیوه بازی «جمیله شیخی» و «رویا تیموریان» توجه داشته‌ام. فیگور یک زن قدرتمند و ثروتمند را به خود گرفته‌ام و سعی می‌کنم رفتار یک زن ۷۰ ساله قدرتمند را نشان دهم و آن چه برایم جالب توجه بود این بود که توانستم جایزه بازیگری اول زن را در جشنواره منطقه‌ای کرمان بگیرم. «سید جواد طاهری» از سالن اجرا جشنواره بیست و دوم گله دارد: نیست به تئاتر شهرستانها همیشه اجحاف می‌شود تئاتر شهرستان مجبور است پس از گذشتن از دو خوان استانی و منطقه‌ای به خوان سوم جشنواره فجر راه می‌یابد. آنوقت می‌بینیم همه سالن‌های خوب تئاترمان تهرانی‌ها است. سالن‌های پرت‌تر را به ما می‌دهند در مورد اجرای ما هم همین طور شد. من پیشنهاد تالار قشقایی را دادم. چون ما روی صحنه سه میز داریم و در جاهایی از نمایش این سه میز روی هم قرار می‌گیرند و ما نیاز به یک تالاری مانند قشقایی داریم بنابراین به این نتیجه می‌رسیم که آمدن یا نیامدن ما مهم نیست کار ما می‌آید تا شهید شود. چون مطمئن هستم که اجرا در تالار هنر روی کارم از نظر کیفی اثر می‌گذارد. تنها چیزی که این جشنواره به من داد این بود که دیگر یا از تهران در جشنواره شرکت کنم یا اصلاً شرکت نکنم. «الهام رسولی» معتقد است در قم بازیگران زن مشکل خاصی ندارند و او می‌گوید: در اجرای این نمایش در قم بدون گریم و با پالتوی بلند به روی صحنه رفتم. بهرحال قم شهری مذهبی است. در نتیجه ما مجبور شدیم برخی دیالوگ‌ها را حذف کنیم. او می‌گوید در جشنواره فجر اوضاع ظاهریمان با اجرای قم فرق دارد.

فصل یخبندان مادر بزرگ

گزارش تمرین نمایش مادربزرگ: یک مقدمه

غزل اسکندرنژاد

مادربزرگ‌ها اغلب ساده‌اند و روشن. خیلی راحت می‌توان دریافت که درونشان چه می‌گذرد؛ ولی این بار مادربزرگ، آن قدرها هم که فکر می‌کنی ساده نیست و به سادگی نمی‌شود فهمید که به چه می‌اندیشد و چه هدفی دنبال می‌کند. مادربزرگ‌ها معمولاً قصه می‌گویند، ولی مادربزرگ، این دفعه قصه می‌نویسد؛ او نویسنده است. او نماینده‌ی نسلی است با آرمان هایی بر باد رفته که با صدایی نه چندان بلند همه‌ی آن چیزهایی را که در بطنش بوده و هست فریاد می‌زند. مادر بزرگ این قصه خسته است، به اندازه‌ی همه‌ی عمرش.

ایفای نقش مادربزرگ بر عهده‌ی معصومه قاسمی‌پور است. وارد تالار نو که می‌شوم او را مشغول دوره کردن دیالوگهایش می‌یابم. از او می‌خواهم کمی درباره‌ی نقشش توضیح دهد. مثل همیشه لبخند ملایمی بر چهره‌اش نقش می‌بندد و می‌گوید: "همانطور که می‌دانید مادربزرگ در این نمایش نویسنده است. نویسنده‌ای که هم در نوشته‌هایش و هم در زندگی شخصی‌اش از روحیه‌ای جسور و گستاخ، که در صدد شکستن اصول و قواعد دست و پا گیر است بهره می‌برد. وی اگرچه به ظاهر روشنفکر است ولی هنوز زنی است پای بند سنت‌ها. مادر بزرگ همواره میان عشق و نفرت دست و پا می‌زند. آنچه در این نمایش خواهید دید برشی است از زندگی این زن و سه زن دیگر که یکی دختر اوست، دیگری نوه‌اش و آن یکی دختری به نام یلدا که منشی مادربزرگ است." قاسمی‌پور در خاتمه‌ی حرفهایش می‌گوید که نمی‌تواند در مورد نقش توضیح بیشتری دهد، چرا که توضیحات مفصل‌تر، ارتباط تنگاتنگی با درک بازیگر از نقش دارد که باید آن را بر روی صحنه و در هنگام ایفای نقش دریافت کرد.

آتیه جاوید یکی دیگر از بازیگران این نمایش است که نقش زهره دختر مادربزرگ را ایفا می‌کند. او در مدتی که مشغول گفتگو با معصومه قاسمی‌پور هستم روی صحنه راه می‌رود و دیالوگ هایش را در حالت و با حسهای متفاوت می‌خواند. درباره‌ی زهره سئوال می‌کنم می‌گوید: "زهره زنی است به شدت سنتی که در تضاد شدید با مادر بزرگ قرار دارد.

وی حتی با دخترش ژاله نیز سازگاری چندانی ندارد. چرا که ژاله به مادر بزرگ علاقه دارد و از افکار و منش او پیروی می‌کند. زهره به خواهرش شبنم بسیار حسادت می‌ورزد، زیرا عاشق شوهر شبنم است و از همسر خود بیزار. وی در زندگی خصوصیش شکست‌های فراوانی را متحمل شده و از شوهرش نیز جدا شده است. او از اطرافیانش بسیار متوقع است و انتظار دارد در هر شرایطی او را بفهمند و همراهی و همیاری‌اش کنند. او دائم به دنبال مقصری می‌گردد که همه‌ی اشتباهات را به گردنش بیندازد. ولی با تمام این تفاسیر زهره بسیار صادق و یکرنگ است. به همان سادگی که مادرش را دوست دارد، در جایی از نمایش اعتراف می‌کند که چقدر مایل است او را بکشد!"

شخصیت دیگر این نمایش که توسط نگار عابدی بر صحنه جان می‌گیرد. یلدا نام دارد، وی دختری است جنوبی که پدر و مادرش را در جنگ از دست داده است. او که جایی برای زندگی ندارد چند سالی است به عنوان منشی مادربزرگ با وی زندگی می‌کند. یلدا روحیه‌ای بسیار قوی دارد و سختی‌ها و مشکلات فراوانِ زندگی‌اش، وی را همچون کوه، محکم و مقاوم ساخته است. یلدا عاشق داود پسر شبنم است که به دلایل سیاسی در زندان بسر می‌برد. مادر بزرگ هم داود را بسیار دوست دارد چرا که آمال و آرزوهای خود را در وجود او می‌بیند.

حمید پورآذری کارگردان این نمایش است که در چند سال اخیر موفقیت‌های شایانی به دست آورده است. پورآذری آدم بسیار آرامی است. به ندرت پیش می‌آید که تمرین را قطع کند و نکته‌ای را تذکر بدهد. درباره‌ی "مادربزرگ یک مقدمه" از او می‌پرسم. "اینجا خانه‌ی مادربزرگ است. اصلاً هم مهم نیست که شمال شهر است یا جنوب شهر. ویلایی است یا آپارتمانی است چند طبقه. آنچه مهم است زندگی چهار شخصیتی است که شاهد مقطعی از آن هستیم. فضای این خانه بسیار سرد و بی‌روح است که در دکور نمایش نیز مشهود است. مدت زمان اجرا کمتر از یک ساعت است که با حوصله‌ی تماشاگر پر مشغله‌ی امروزی متناسب است. شخصیتهایی که در این نمایش با آنها روبرو می‌شویم افرادی هستند متعلق به سه نسل مختلف، با آرمانها و آرزوهای متفاوت که هر کدام نگاه خاص خود را به زندگی دارند و تعبیرشان از زندگی اصلاً شبیه هم نیست. در این نمایش اتفاق خاصی رخ نمی‌دهد و آنچه که داستان را پیش می‌برد تضاد و تقابل این چهار شخصیت است."

تمرین تمام شده است. بازیگران لباسهایشان را عوض می‌کنند. از تالار نو خارج می‌شوم و به سوی سالن چهارسو می‌شتابم تا خود را قبل از شروع تمرین یکی دیگر از گروه‌ها به آنجا برسانم.

مادربزرگ: یک مقدمه

نویسنده: حسین مهکام /کارگردان: حمید پورآذری /بازیگران: معصومه قاسمی پور، آتیه جاوید، نگار عابدی، سارا پورصبری /دستیار کارگردان: هادی عامل /طراح صحنه: رامین خسروتاش /طراح لباس: زری کواری / موسیقی: پدیده هاشم‌لو، هادی عامل /نوازنده: پدیده هاشم‌لو /مدیر صحنه: مهدی پورآذری /منشی صحنه: شقایق مرادی /مدت زمان نمایش: ۶۰ دقیقه

گفتگو با گروه نمایش هفت دریا شبنمی از مشهد

هنرمندان شهرستانی به دنبال امکانات بیشتر به تهران کوچ می کنند

فروغ سجادی

"هفت دریا شبنمی" نمایشی شکل گرفته براساس یک روایت عامیانه‌ی خراسانی است اما نویسنده‌ی آن "سعید تشکری" می‌گوید: "این اثر وابستگی کامل به روایت‌های عامیانه ندارد، بلکه دست‌مایه‌ی نمایش یک روایت شفاهی است. در واقع من عمد داشتم تماشاگر بامضمون آشنا نباشد و با یک تصور از قبل شکل گرفته به دیدن این نمایش نیاید. کار من یک کار روایی است که درون آدم‌ها را می‌کاود."

متن این نمایش برای اولین بار در سال ۷۰ نوشته شده است و داستان آن درباره‌ی عشق مردی جوان به زنی است که مشغول ساختن، یک مسجد است. زن، جوان عاشق را به حرم امام رضا (ع) می‌فرستد تا شفا یابد و عشق او را رها کند. جوان با عشق زن به حرم می‌رود و شفا می‌یابد؛ درست‌تر اینکه از عشق به مرحله‌ی شیدایی می‌رسد. تشکری این نمایشنامه را برگرفته از یک اوسنه (قصه عامیانه) خراسانی می‌داند و می‌گوید: "این اوسنه بی آنکه نامی از "گوهرشاد بیگم" یا "شاهرخ میرزا" یا هزار آدم دیگر ببرد به داستان عاشقانه‌ی یک زن و مرد می‌پردازد. نمایشنامه‌ی من کماکان به این اوسنه‌ی عاشقانه دل بسته است اما نه به آن وابسته است و نه به تاریخ، یا دیوار نوشته‌ها و یا کتابخانه‌ها. بلکه پیوند ازلی با انسان‌ها به عنوان نویسنده‌ی اصلی‌اش دارد. این اوسنه‌ها رابطه‌ای ازلی با سینه‌های مردم دارند (و این سینه‌ها چه رازهای شگرفی را در خود دارند.) و این تاریخ است که هربار به صورتی آن را تغییر می‌دهد و تاءلیف یا تفسیر می‌کند. پس این اثر فقط یک نمایشنامه است که من با فکر آن ده سال زندگی کردم و بالاخره در سال ۷۰ آن را نوشتم.

وی همچنین معتقد است تاریخ بستر خوبی برای نوشتن نیست. او توضیح می‌دهد: داستان نمایشنامه‌ی "هفت دریا شبنمی" درباره‌ی زن و مرد مغولی است که با پول مردم شروع به ساخت و ساز می‌کنند و معماران ایرانی به لحاظ وابستگی به ریشه‌های فرهنگی خود سعی می‌کنند به نوعی این ریشه‌ها را در ساخت این بناها حفظ کنند، حالا چگونه ممکن است تاریخی که به دست خود این اقوام نوشته شده برای من سند شود و در نوشتن اثرم از آن بهره گیرم؟ من با نگاه ایرانی و غیرتاریخی با این متن برخورد کرده‌ام.

"رضا حسینی" کارگردان این نمایش نیز درباره‌ی دلیل انتخاب این متن می‌گوید: باتوجه به این که این نمایش باید ابتدا در جشنواره‌ی استانی و سپس جشنواره‌ی منطقه‌ای اجرا می‌شد، داستان آن مربوط به روایت عامیانه‌ای از خراسان می‌شود که مضمون آن عشق است.

وی مشکلات خود در این کار را ناشی از مشکلات کلی تئاتر شهرستان‌ها می‌داند و معتقد است نگاه به تئاتر شهرستان‌ها با نگاه به تئاتر تهران بسیار فرق دارد و همین موجب ظلم به بچه‌های شهرستان‌ها می‌شود.

حسینی می‌گوید: کوچ بچه‌های تئاتر شهرستان‌ها به تهران به خاطر همین بی‌توجهی‌ها و کمبود امکانات است. اگر بخواهیم تئاتر خوبی در تهران داشته باشیم باید به تئاتر شهرستان‌ها بیشتر بپردازیم زیرا نمایش‌های خوب تئاتر شهرستان به سرعت جذب تئاتر تهران محسوب می‌شود.

تشکری از سبک اجرایی استیلیزه نمایش می‌گوید که چندان نیازی به دکور ندارد. وی از خواسته‌ها و آرزوهایش در جشنواره تئاتر امسال می‌گوید: این خواسته من تنها نیست، خواسته همه گروه‌های شهرستانی است که بتواند در جشنواره حداقل چند تئاتر را ببینند. چون در طول سال امکان سفر و دیدن تئاتر تهران برای ما شهرستانی‌ها وجود ندارد و یکی از روش‌های آموزش، دیدن تئاتر خوب است. جشنواره ماحصل تمام کارهایی است که قرار است در طول سال آینده در تهران اجرا شوند، بنابراین بهترین موقعیت برای تئاتر دیدن است، اما متاءسفانه به دلیل این که ما مجبوریم بعد از اجرای خود به شهرستان برگردیم این امکان‌پذیر نمی‌شود. "راضیه ایرانی" بازیگر نمایش است که طبق گفته خودش از ۲۳ سال گذشته تاکنون مشغول کار است و از سال ۶۰ این کار را به صورت حرفه‌ای در تئاتر اداره ارشاد زاهدان، آغاز کرده است. او در این نمایش در نقش مادر مهیار، که زنی عامی است و پسرش دلباخته خاتون شده است، بازی می‌کند.

"راضیه ایرانی" که برگزیده چندین جشنواره‌ی تئاتر از جمله بازیگری اول جشنواره فجر سال ۷۴ است. از خواسته‌های ۲۰ ساله‌ی خود از مسئولین فرهنگی حرف می‌زند.

ایرانی: من و همسرم (سرابی) پس از ۲۳ سال کار مداوم تئاتر هنوز نه بیمه هستیم و نه حقوق مشخصی داریم و نه کسی به حرفهایمان گوش می‌دهد. هنوز جوایز و سکه‌های چند جشنواره مشهد را که در آن برگزیده شده‌ام نگرفته‌ام. چه برسد به دستمزدم.

"سروش طاهری" در نمایش "هفت دریا شبنمی" استاد معمار مسجد گوهرشاد است وی نیز از مشکلات فراوان بازیگر در تئاتر شهرستان می‌گوید.

طاهری: اکثر بازیگران شهرستان پس از پایان اجراها بی‌کار می‌شوند و مشکل مالی بزرگترین مشکل ما است. من درس می‌خوانم بنابراین باید یک درآمد ماهانه هم داشته باشم. باید برای خود شغلی دست و پا کنم و همین موجب دردسر است. همچنین ما در تئاتر شهرستان با مشکلات حرفه‌ای زیادی مواجه هستیم. این که چه تئاتری را می‌توانیم انتخاب کنیم یا چه کسی تصمیم می‌گیرد کدام نمایش اجرا شود و یا چه نمایشی قابلیت اجرا دارد (و از این گونه مشکلات بسیار است) اصلاً برنامه‌ریزی مشخصی وجود ندارد. بازیگر حق انتخاب ندارد چون در سال دو کار بیشتر به او پیشنهاد نمی‌شود.

وی نقش خود را این گونه شرح می‌دهد: من در این کار نقش یک عارف را بازی می‌کنم که به نوعی عارف نیست، یعنی عرفان را سطحی نشان نمی‌دهم. شخصیتی که من ایفا می‌کنم شخصیت فردی است معتقد به امام رضا، بی‌آنکه شعار دهد. این فرد گاهی عصبانی می‌شود و حرکت کششی صحنه ها را بازی می‌کند و به اصطلاح با اذان در گوشی مسلمان شده و در مرور زمان به این اعتقاد رسیده است.

"مختار سرابی" طراح حرکات موزون این نمایش طبق صحبت‌های خودش تئاتر را سال ۵۴ با آقای صابری آغاز کرده است. او تحصیل کرده در رشته‌ی رقص فلکلوریک ایرانی است.

سرابی مشکل اصلی خود را بی‌توجهی به طراحان حرکات موزون در نمایش‌ها می‌داند وی می‌گوید: مشکل بزرگ من این است که نصف کار اجرایی با من است اما متاءسفانه کسی به ما طراحان حرکات موزون اهمیت نمی‌دهد و در جشنواره‌ها نه جایزه‌ای برای ما در نظر گرفته می‌شود و نه رتبه و جایگاهی، در حالی که ما برای کار خود بسیار زحمت می‌کشیم و حتی در طراحی میزانسن‌ها هم نقش داریم. با آنکه بیشتری فیگورهایی که من طراحی می‌کنم فیگورهای مذهبی و نیایشی است اما می‌گویند این بخش در شهرستان هنوز جا نیافتاده و به درد تهران می‌خورد. صحبت من این است چرا به حرکات موزون مثل موسیقی و دیگر بخش‌های نمایش اهمیت داده نمی‌شود. در حالی که همپایه‌ی تئاتر حرکات موزون است.

این طراح حرکات موزون درباره‌ی رقص‌ها و فیگورهای نمایشی "هفت دریا شبنمی" توضیح می‌دهد: فیگورها براساس داستان، که ساختن مسجد است، طراحی شده‌اند و همچنین از حرکات نیایش هم بهره گرفته‌ایم. نصف کار این نمایش بر مبنای حرکات موزون است، بنابراین سعی کرده‌ام این حرکات موجه و در خط داستان نمایش طراحی شود.

"حسینی" آهنگ ساز این نمایش که ۱۵ سال است به طور تخصصی آهنگساز تئاتر است اعتقاد دارد عدم توجه مسئولین و سیاست‌گذاران تئاتر به موسیقی تئاتر در سطح کشور موجب شده است که سرمایه‌گذاری در این بخش بسیار ضعیف باشد. نوازندگان به دلیل دستمزد پایین همکاری لازم را با آهنگسازان در شهرستان‌ها ندارند. همچنین عدم وجود سازهای تخصصی، آکوستیک و فلکوریک که بسیار کارساز است به صورت چشمگیری در سطح کشور به چشم می‌خورد.

وی وجود نوازنده‌های متعدد در تهران را علت اصلی کمبود نوازنده تئاتر در شهرستان‌ها می‌داند و می‌گوید: باتوجه به آن که تئاتر هنری زنده است من معتقدم موسیقی تئاتر هم باید زنده اجرا شود که تئاتر شهرستان در این باره با مشکل عمده‌ای مواجه است و آن احتمال عدم حضور نوازندگان برای اجرای عمومی است. اجرای عمومی یک نمایش در شهرستان حداقل ۱۰ شب است که این نوازندگان به خاطر دستمزد کم حاضر به ادامه همکاری با گروه تئاتر نمی‌شوند.

وی متذکر می‌شود موسیقی تئاتر هم مانند بخش نویسندگی این هنر فقیر و مظلوم واقع شده است و عدم وجود کلاس‌های آموزشی و تخصصی درباره‌ی موسیقی تئاتر باعث شده اکثر گروه‌های نمایشی به سمت موسیقی انتخابی و کلیشه‌ای و از قبل آماده بروند. همچنین عدم آگاهی برخی نوازندگان موجب می‌شود کارگردانان به سمت موسیقی تک ساز و کم هزینه بروند.

حسنی از ۶ دیپلم افتخار کشوری خود از جشنواره‌های داخلی کودک و نوجوان همدان و جشنواره دانشجویان سراسر کشور و غیره می‌گوید و مدعی گرفتن جایزه جشنواره فجر امسال است.

او درباره موسیقی نمایش "هفت دریا شبنمی" که در جشنواره منطقه‌ای ارومیه هم بخاطر ساخت آن جایزه اول را از آن خود کرده است، می‌گوید: باتوجه به این که نمایش در حال و هوای خراسان اتفاق می‌افتد از سازهای خراسان، دو تار، نغمات محلی و قدیمی این سرزمین به همراه دف برای حرکات موزون و ریتمیک در رساندن عرفان اثر و ساز "کی برد" و صدای افکتیو به عنوان بخش همراهی کننده و ایجاد لحظات هارمونی در طول اجرای حرکات رقص و سرودهای محلی خراسان استفاده کرده‌ام. کار اصلی را دوتار و دف انجام می‌دهند و "کی برد" یک حمایت کننده است.

او از ساخت موسیقی این نمایش همزمان با طراحی حرکات موزون این نمایش می‌گوید و می‌افزاید: سرودهای مشهور خراسان هارمونیزه شده و به سبک امروزی و با شیوه‌ی جدید اجرا می‌شود.

در واقع موسیقی این نمایش یک کار تلفیقی و یک وحدت موسیقایی بین فولکوریک خراسان و موسیقی امروزی است.

هفت دریا شبنمی

نویسنده: سعید تشکری /کارگردان: رضا حسینی /بازیگران: آرش دشتبانی، کریم جشنی، سروش طاهری، آیدا قهرمان، راضیه ایرانی، سارا برومند، مختار سرابی، مهدی حسنی، بهاره فاضلی‌راد، علیرضا کابلی، مسعود ملیح، داود شیردلی، آرش تبریزی، نگار تشکری، یلدا تشکری، مهری یزدان‌فر، سمانه مرشدی، سمیه کرمانی، سمیه جلالی، زهره انتخاب، سمانه حمیدنژاد، ستاره کامیاب، رکسانا سعدوی، مهدی فاضلی‌راد /دستیار کارگردان: بهاره فاضلی‌راد /طراح صحنه: رضا حسن‌زاده /طراح لباس: معصومه اصغری /موسیقی: مهدی حسنی /نوازندگان: مهدی حسنی، حیاتی /طراح حرکات موزون: مختار سرابی /طراح پوستر و بروشور: سعید بابایی /مدت زمان نمایش: ۷۰ دقیقه

آهای! یکی به من بگه اینجا چه خبره

گزارش تمرین نمایش "هی مرد گنده گریه نکن"

غزل اسکندرنژاد

بودن یا نبودن! مسئله این است که این سئوال ذهن خیلی‌ها را به خودش مشغول کرده است. اینکه ما وجود داریم یا فقط فکر می‌کنیم که وجود داریم یا چون فکر می‌کنیم باورمان شده که وجود هم داریم. ولی کسی چه می‌داند. شاید هیچ کدام از اینها که گفتم نباشد، در این صورت باید به دنبال گزینه‌ی چهارمی بگردیم که پیدا کردنش خیلی هم آسان نیست. ممکن است به این نتیجه برسیم که اصلاً وجود نداریم یا آنجایی که باید باشیم نیستیم و... حدس هایی از این قبیل که مطمئنم روزی هزار بار به ذهن‌هایتان خطور می‌کند و باز مطمئنم که به ذهن "جلال تهرانی" هم خطور کرده است. او پس از اجرای نمایش "تک سلولی‌ها" در جشنواره‌ی گذشته به سراغ متن دیگری با همان حال و هوا رفته است. داستان این نمایش از این قرار است که یک... آخ! باید مرا ببخشید!! نزدیک بود فراموش کنم نباید داستان را برایتان تعریف کنم. می‌دانید جلال تهرانی - کارگردان و نویسنده‌ی نمایش "هی مرد گنده گریه نکن" - از من قول گرفته است که داستان را لو ندهم زیرا مایل است تماشاگران خودشان به قضاوت بنشینند و داستان و نتیجه‌ی داستان را دریابند. خوب من هم ناگزیر از وفای به عهد هستم. اما می‌توانم آنچه را که وی روز هجدهم دیماه بعد از تمرین‌شان در تالار نو برایم توضیح داده است با شما در میان بگذارم تا کمی با فضای کار آشنا شوید.

داستان نمایش در برجی به نام "تومور" می‌گذرد که به عقیده‌ی جلال تهرانی نشان انباشتگی است. مثل جهان خودمان. حال فرض کنید که از این جهان عنصر زمان را حذف کنیم. فکر می‌کنید چه پیش می‌آید. جلال تهرانی می‌گوید: " در فقدان زمان همه‌ی تاریخ یکجا و به یکباره در نظر ما به تصویر کشیده می‌شوند و ما قادر می‌شویم هر آنچه که بوده و هست را در کنار هم و با هم ببینیم.

نمایش "هی مرد گنده گریه نکن" در چنین فضایی شکل می‌گیرد البته با کمی تفاوت که با دیدن نمایش متوجه آن خواهید شد. این نمایش ۸ بازیگر و ۲ نوازنده دارد که یکی گیتار و دیگری ساز دهنی می‌نوازد. البته پانته‌آ بهرام - یکی از بازیگران این نمایش - گاهی با فلوت زرد رنگش به جمع نوازندگان می‌پیوندد و آنها را همراهی می‌کند. در تمام طول تمرین صدای گیتار به گوش می‌رسد و فضای نمایش را به خواب و رویا شبیه می‌سازد. علت استفاده از موسیقی را در طول اجرای نمایش جویا می‌شوم، جلال تهرانی در جوابم می‌گوید: "اینجا تنها چیزهایی که باقی می‌مانند اصوات هستند و نُت‌های موسیقی که هرگز از بین نمی‌روند و همیشه و همه جا حضور دارند حتی در سالن نمایش".

پانته‌آ بهرام که کمی دیرتر از سایرین در سالن تمرین حاضر شده است درخصوص نقش خود که "نینو" نام دارد می‌گوید: "شخصیت‌های نمایش‌های جلال تهرانی سن و سال مشخصی ندارند، شخصیت و کاراکتر مشخصی هم ندارند و به هیچ عنوان در تعاریف بشر معمولی نمی‌گنجند. شخصیت‌های این نمایش از جمله "نینو" از آن دسته از شخصیت‌هایی هستند که برای تعریف شدن و درک هرچه بهتر نیاز دارند که دیده، شنیده و حس شوند." بقیه‌ی بازیگران هم کمابیش با نظر وی موافقند. ستاره پسیانی یکی دیگر از بازیگران این نمایش است که نقش دخترک بسیار جوانی را بازی می‌کند که مورد سوءاستفاده جنسی قرار گرفته است و تاب تحمل این رنج را ندارد. بقیه‌ی شخصیت‌ها هم هر کدام به نوعی با خود و دنیای اطرافشان دچار مشکلند و در تردیدی میان وهم و حقیقت دست و پا می‌زنند. خب، حال دیگر تا من بیشتر از این داستان را برایتان تعریف نکرده‌ام و زیر قولم نزده‌ام بروید و خودتان نمایش را ببینید.

راستی! اگر گزینه‌ی چهارم را پیدا کردید مرا هم در جریان بگذارید . خوشحال می‌شوم!!!

هی مرد گنده گریه نکن

نویسنده، کارگردان و طراح صحنه: جلال تهرانی / بازیگران: پانته‌آ بهرام، محمدصادق ملکی، مجید آقا کریمی، آرش (علی) فلاحت پیشه، امیر قنبری، سیدجواد حسینی، ستاره پسیانی، وحید آقاپور / طراح نور: فرشید مصدق / موسیقی: بابک میرزاخانی /نوازندگان: بابک میرزاخانی، احسان جهاندیده /طراح پوستر و بروشور: مازیار تهرانی /مدت زمان نمایش: ۱۲۰ دقیقه

چشمان خندان یلدا

گزارش تمرین نمایش یلدا

"بهاره برهانی"

اینجا مدرسه عالی بازیگری است. حسین پارسایی در سالنی کوچک در زیرزمین در حال تمرین است. در می‌زنم، پارسایی باز می‌کند، نشانی می‌دهم؛ "از بولتن آمده‌ام" راهنمایی می‌کند. وارد می‌شوم. "تشکچه‌های آبی رنگ را در وسط سالن قرار داده‌اند. مقابل یکی از این تشک‌ها چهره آشنایی نشسته؛ افسر اسدی است و دلدار رزاقی. روی صندلی کنار در می‌نشینم. چهره کورش زارعی نیز برایم آشناست. پارسایی روی جمله‌ای تاءکید دارد. اینطور بگو، نه نشد. خوب، شما می‌دانید... آره درست شد. "خانه را به کی فروختید" و ادامه می‌یابد. پارسایی بعد از چند دقیقه تمرین را قطع می‌کند. استراحت داده. از افسر اسدی می‌خواهم درباره کار و شکل اجرایی و هرچه می‌تواند درباره متن و گروهش بگوید. آرام و متین می‌نشیند و پاسخ می‌دهد: "امسال، سه کار از آقای یعقوبی، مرتضوی و حسین پارسایی به من پیشنهاد شد که هر سه را رد کردم، اما بعد از مدتی پارسایی از من خواست تا متن را بخوانم و بعد تصمیم بگیرم... متن را خواندم و از پیچیده‌گی‌هایی که در وجود شخصیت‌ها بود استقبال کردم، چون این آدم‌ها آدم‌های ساده‌ای نبودند. البته این کار تناقضی با اعتقادم بوجود می‌آورد... می‌دانید؟ بخصوص در فضای سینما و تلویزیون آزردگی همیشه هست. من هر وقت کار کردم پشیمان شده‌ام ولی این کار انرژی مثبتی بود. این آدم‌ها که در این نمایش آن‌ها را می‌بینیم قدری با ما نامأنوس هستند، اما این آدم‌ها را یثربی به خوبی می‌شناسد." وقتی از اسدی پرسیدم که چرا چند سالی کار نکرده است گفت: "من از تئاتر قهر نکردم. من نمی‌توانم با روحیه‌ای شکست خورده کار کنم و سلامت روحی رفتاری برایم از ارزش بیشتری برخوردار است. و این سلامت روحی و روانی در این گروه وجود داشت که من پذیرفتم کار کنم... در این گروه تصمیمات جمعی ارزشمند بودند و آزادی تمام اعضا نزد کارگردان محفوظ بود."

پس از اسدی، پارسایی از رزاقی می‌خواهد که با من گفتگو کند. او حرف‌های خود را از متن آغاز می‌کند: "یلدا قهرمان این داستان است که در دست مادرش گرفتار آمده. مادری که دچار بیماری روانی ست و در مرزهای مختلف محدود است و همیشه آرزو داشته که هم حرمت مادرش را حذف و هم برای دخترش مادری باشد که مادر او برای یلدا نبوده...

شما در یلدا ریشه‌های روانشناسانه‌ای می‌بینید. که در بستر داستان شکل می‌گیرد و اگر دقت کنید این شخصیت‌ها، تک بعدی نیستند... عمل کردن و کارگردانی از یکدیگر جداناشدنی هستند. آنچه شما در متن می‌خوانید و آنچه روی صحنه می‌بینید غیرقابل قیاس است."

بعد از اینکه رزاقی حرف‌هایش را می‌زند به همراه پارسایی به اتاقی دیگری می‌رویم. اتاق شلوغی است. پر از خرت و پرت‌های هنرجویان مدرسه، جایی پیدا می‌کنیم و می‌نشینیم. از چهره پارسایی مشخص است که قرار است خیلی حرف‌ها بزند. به این ترتیب شروع می‌کند."

این دومین تجربه مشترک ما و چیستا یثربی است. تجربه اول سال گذشته با نمایش "زنان مهتابی، مرد آفتابی" صورت گرفت که کورش زارعی آن را از قم به جشنواره آورد. این نمایش که پیش از این "چشمانش می‌خندد" نام داشت و اکنون به یلدا تغییر نام داده است، نگاهی متفاوت به مسئله عشق در حقیقت نقدی است به سه نسل. نسل دیروز پدران ما، نسل امروز خود ما، نسل فردا، فرزندانمان... در اصل رشته اصلی داستان یلدا همین است."

وقتی بحث با پارسایی را به مسئله تفاوت نمایش تعلیمی و تئاتر می‌کشانم، قیافه‌ای حق به جانب به خود می‌گیرد و پاسخ می‌دهد: نام گروه ما آیین است. ما در این گروه آزادانه کار می‌کنیم، با هر عقیده و تفکری... من بخشی از کارم به مذهب و بخش دیگرش به دغدغه هایم در تئاتر می‌پردازد. رسالت تئاتر صرفاً آموزش نیست، به نظر من نباید آموزش در قالب تئاتر اتفاق بیافتد. هر زمان که ما ایدئولوگ شده‌ایم، آثارمان به طرز خیلی عجیبی به سمت کلیشه پیش رفته است...

اما اعتقاد جدیدم بر این است که آنچه در تئاتر نقشی اساسی دارد باید به آن بپردازیم. ما باید اندیشه‌هامان را در کنار کارهایمان داشته باشیم. همانگونه که نویسنده در انتخاب آزاد است، باید این حق آزادی را برای تماشاگر نیز قایل باشیم، اگر هنرمند خودش را از تماشاگر جدا نبیند، آن وقت یک تئاتر اتفاق می‌افتد. در تئاتری که من ارایه می‌دهم، انسان و وجوه انسانی در جایگاه متعالی قرار دارد." حرف‌هایمان پایان می‌پذیرد. خداحافظی می‌کنم و باز در حین خارج شدن از بین آدم‌هایی عبور می‌کنم که هیچ نمی‌شناسمشان.

یلدا

نویسنده: چیستا یثربی / کارگردان: حسین پارسایی / بازیگران: افسر اسدی، دیدار رزاقی، سارا پارسایی، فرزاد حسنی / مشاور کارگردان و طراح صحنه: سیدحسین فدایی حسین / مشاور اجرا: کوروش زارعی / طراح نور: محمدرضا آزاد/ موسیقی: محسن نیکفلک / مدیر صحنه: پدرام علیزاده /منشی صحنه و مدیر روابط عمومی: فائزه‌السادات حسینی /طراح پوستر و بروشور: شهلا کوهستانی /دستیاران اجرا: محمدرضا آزاد، احمد سلیمانی، مهدی نیک روش /مدت زمان نمایش: ۶۵ دقیقه

چیزی به خاطرم نمی‌آید

گفت‌وگویی کوتاه با مارکوس زونر(سوئیس)

بی‌شک کسانی که جشنواره فجر را دنبال می‌کنند، "ها!هاملت" - محصول کشور سوییس - را که در جشنواره‌ی بیست و یکم در سالن اصلی تئاتر شهر به روی صحنه رفت، به خاطر دارند. نمایشی که بسیاری را مجذوب خلاقیت‌ها و نوآوری‌هایش کرد. کشور سوییس در بیست و دومین جشنواره‌ی فجر نیز نمایش "ادیسه" را - با فضا و اجرایی شبیه به نمایش "ها! هاملت" - به روی صحنه می‌برد.

«مارکوس زونر» پس از تجربهٔ موفقش در جشنوارهٔ گذشته امیدوار است "ادیسه" نیز بتواند ارتباط قابل توجهی با مخاطب برقرار کند. وی که به همراه «پاتریشیا باربوئیانی» این نمایش را برای اجرا آماده کرده، در خصوص انتخاب حماسهٔ ادیسه می‌گوید:

«ادیسه داستانی است بلند و مفصل. از این رو برایمان بسیار جالب بود که آن را به صورت نمایش درآوریم و آن را بر روی صحنه اجرا کنیم. این داستان پایه و اساس فرهنگ اروپایی است. داستانهای مربوط به ماهیگیران در ادبیات غرب، در زمرهٔ ادبیات شفاهی قرار می‌گیرند و هومر شاعری است که این داستان‌ها را به زیبایی هر چه تمام‌تر به حماسه تبدیل کرده است.»

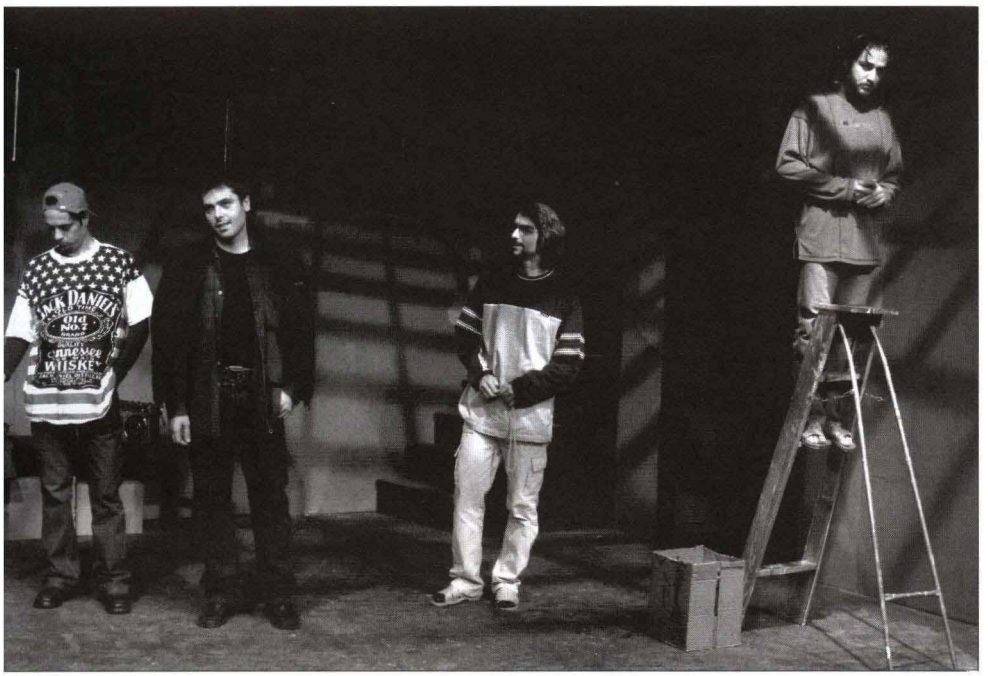
وی درباره‌ی ارتباط داستان ادیسه و دنیای مدرن امروز می‌گوید: «مشکلات انسان در همه‌ی دوره‌ها تقریباً مشابه است. در دنیای امروز، زن‌ها هنوز به انتظار بازگشت همسرانشان می‌نشینند و مردها هنوز به دنبال اهدافشان بار سفر می‌بندند. در حماسه‌ی ادیسه با شخصی روبرو هستیم که برای رسیدن به مقصد، تمام مشکلات را پشت سر می‌گذارد و در اراده‌اش لحظه‌ای خلل وارد نمی‌شود. ادیسه داستانی است بسیار مدرن که محتوای آن با زندگی امروز همخوانی بسیار دارد. ادیسه نسبت به حماسهٔ ایلیاد دارای داستان منسجم‌تری است و شخصیت‌های کمتری دارد. از این رو ادیسه را بر ایلیاد ترجیح دادیم.»وقتی دربارهٔ طراحی صحنهٔ ادیسه از او سؤال می‌کنم، می‌خندد و می‌گوید: «چیزی به خاطر ندارم. نمی‌دانم چگونه است، یعنی یادم نمی‌آید؛ نه دربارهٔ امروز و نه فردا.»

نمی‌دانم هدفش از گفتن این جمله چیست. شاید می‌خواهد تماشاگران را متحیر سازد و یا شاید... باید دید!

غزل اسکندر نژاد

برش هایی از زندگی جوانان سوخته

گفت و گو با شبنم طلوعی، نویسنده و کارگردان قهوه تلخ



قهوه تلخ نسبت به کارها و نوشته‌های قبلی شما تفاوت بسیار داشته، توجه بسیاری را برانگیخته و نگاه نسل جوان را به خود معطوف داشته است. چه چیز انگیزه‌ی اولیه‌ی چنین قصه‌ای و نهایتاً چنین فضایی اجتماعی مربوط به نسل سوم در شما شده است؟

قصه از یک رابطه‌ی مثلثی بین نسترن، احسان و ابراهیم آغاز شد و فضا باقی آدم‌ها را با خود آورد. اما به دنبال این بودم که بتوانم جامعه‌ی دردناک بچه‌های این نسل را که مدت زمانی به خاطر مشغولیت‌های بازیگری‌ام با پیش کسوتان، از آنها دور مانده بودم، به تصویر بکشم.

چه تجربه تازه‌ای در حوزه‌ی نگارش در قیاس با نمایشی مثل بازی هفتم برای شما به دست آمد؟ چه میزان از دستاوردهای این تجربه‌ی دیالوگ نویسی عامیانه و راحت بودن شخصیت‌ها در حوزه‌ی مواجهه با بازیگرانشان، برای شما به همراه داشت؟

در واقع مهمترین تجربه و سختی ماجرا در همین بود که این آدم‌ها چگونه باید حرف بزنند که صرفاً جنوب شهری، لاتی یا لمپنی نباشد، هر کدام کاراکتر زبانی خود و دل مشغولی‌های خاص خود را داشته باشند؛ آدم‌ها تیپ نباشند و مثل تیپ‌های باسمه‌ای حرف نزنند و هر کدام خصوصیات و لحن مخصوص به خود را داشته باشند.

عده‌ای معتقد بودند که در بخش گفتارها فضای تخت و یکنواخت جنوب شهری حاکم است.

این طور نبود چرا که اساساً بازیگران نمایش بودند که نوشته‌ی اولیه را با لحن و گوش و داده‌هایی که محیط و جامعه‌ی پیرامون خود و یا اطرافیانشان سر تمرین می‌آوردند متن را در این حوزه تکامل بخشید و بالطبع دارای تنوع مخصوص به خود می‌شد.

هر کدام از شخصیت‌ها درگیر و دار و کشاکش معضل جداگانه‌ای هستند. هرکدام قصه‌ای جداگانه هم دارند که بیشتر معطوف به آن هستند. آیا این پراکندگی ذهنی ایجاد نمی‌کند؟

نهایتاً همه‌ی این آدم‌ها یک گفتمان مشترک و مختوم دارند که در یک کافی‌شاپ تاریک و زیرزمین شکل گرفته است با تاریخ و دغدغه هایی مشترک برای فرار از ین مهلکه و این وحدت کلی را پدید می‌آورد.

هیچ کدام از قصه‌های آدم‌ها به طور کامل تمام نمی‌شوند و نهایتاً به تصویر - عکس پایانی ختم می‌شوند.

عکس نهایی برگرفته است از حس درونی این شخصیت‌ها در یک نما که درباره‌اش بسیار فکر کردیم اما دلمان می‌خواست با ایجاد یک پایان واحد برای این آدم‌ها نه حکمی قطعی صادر کرده باشیم و نه امکان ادامه‌ی شخصیت‌ها و داستانشان را در ذهن مخاطب از بین ببریم.

رئالیسمی در صحنه وجود دارد که حتماً به ناتورالیزم هم پهلو می‌زند. دستشویی، شیرآب، نسکافه، چای، سیگار کشیدن‌ها و باران پشت شیشه و... چه‌قدر ضرورت این رئالیسم در تئاتر را احساس می‌کنید.

درد قهوه تلخ قرار است همه چیز دست به دست دهد تا تأثیر کامل‌تر و حقیقی‌تر در مخاطب ایجاد کند. همان طور که آدم‌ها در سرنوشت و رفتارشان، در واکنش‌ها و تصمیم‌های عجولانه‌ی خود بسیار غریزی عمل می‌کنند این ناتورالیزم بسیار به کمک ما می‌آید. هرچند از رئالیزمی که چندش آور باشد هم همیشه پرهیز می‌کنم. تا بارانی پشت شیشه‌ها نباشد اتفاق درستی در تعریف شب بارانی در این موقعیت، نمی‌افتد.

از زیرزمین تاریک حرف زدید پیش از این هم بارها روی این مسأله تأکید داشته‌اید. گمان من این است که این نسل در تله‌ای، مخصمصه‌ای تاریک افتاده است که راه گریز و شکستن را کمتر پیدا می‌کند، هر چند نسلی عصیانگر است اما با فشار بیشتری از نیروی بیرونی در تاریکی و خفقان قرار گرفته است.

ما به این امید هستیم که این نسل بتواند راه عبور از گذار و رهایی خود را پیدا کنند مدام شخصیت‌های نمایش را در این کنش تعقیب می‌کنیم.

فضای عزاداری عاشورا، اونیک ارمنی که او هم به حسین (ع) تعلق خاطر پیدا کرده است، عصیانگری ابراهیم، نذر سالیانه مسلم، تماشا معلول جنگی احسان، ابراهیم بدون که مذهب را حقه‌ی تماشاگر کنند او را با نمایشی با تفکر دینی مواجهه می‌کنند و در این میان شنیده و گاه خوانده‌ام که برخی می‌گفتند چرا باید صدای عاشورا شنیده شود یا اساساً چنین فضایی در بستری دینی مثل عاشورا اتفاق می‌افتد.

من همیشه فکر می‌کنم مگر می‌شود دین و به خصوص عاشورا و این نگره‌های مذهبی را از مردم ما گرفت مگر می‌شود "زینب" را از فرهنگ این مردم جدا کرد. التهابی که در سراسر "قهوه تلخ" هم وجود دارد در بستری کاملاً با اعتقادات این نسل نسبت به خودی مذهب، که بسیار هم در عصیانگری خود دچار تعمق و تفکر و جدیت است آمیخته شده است.

روزبه حسینی

نمایش و نیایش

قسمت دوم
نیایش یک کارگردان تئاتر

ای صاحبِ حرکت! به من سکون و قرارِ تعمق عطا کن! به من بیاموز از میان حجمِ بی‌نهایتِ حرکاتِ طراحی شده در بدنِ مخلوقِ تو، اندکی را بیابم و به کار گیرم.

ای صاحب بیان، به من سکوت عطا کن و فرار از غوغای اصواتِ مزاحم. به من بیاموز از میان حجم بی‌نهایت الحانِ خوشِ تعبیه شده در حنجره‌ی مخلوقاتت. اندکی را به گوشِ هوش بشنوم. بفهمم و به کار گیرم.

ای صاحبِ جمال، ای زیبا، به من درک زیبائی هدیه کن.

ای خالقِ حالت‌های بی‌شمار، یاری‌گرم باش تا از میان حجم انبوه حالت‌ها، از غم و شادی، ترس و شجاعت، بیم و امید، تردید و اطمینان، تزویر و مهر و عشق و نفرت، همدردی و کدورت و بخل و بخشش و ناز و نیاز و تمنا، گرسنگی و سیری، حیرت و بی‌انگیزگی، صداقت و ناراستی، انس و قرابت و شک و ایمان و درد، مستی و فراق و وصل، هشیاری و بی‌خودی، خامی و پختگی، حقارت و شیرینی و تلخی، غرور و دنائت و خشم و... آنچه به کار هنرم می‌آید، از معدنِ سرشار وجود بازیگران کشف کرده و به کار گیرم.

خدایا! نور و رنگ، سایه و سیاهی، تن‌پوش‌ها، زمان، طول و عرض و ارتفاع. نفس، گوش و چشم و احساس و... همه از توست. کارگردان توئی. من به تقلید از تو بر خوان گستردهٔ هنرت روزی می‌خورم. تو خالق صحنه‌های عظیم نمایشی! حیرانم، چگونه از میان هزاران هزار طریق راه رفتنِ بازیگرم یکی را برگزینم؟! جهانِ تو سرشار نمایش است. خلقت تو غریب است. من چه در چنته دارم؟ درمانده‌ام از این همه نیرومندی وجود. مبهوتم، به جسم پردازم یا به روح، به پوست یا به ذهن، به درون یا بیرون؟! بر خود می‌لرزم ازاین دعوی. چه کنم که پیش از همه خلق نکرده باشی؟! چه موقعیت دلهره‌آوری! چه مسئولیت جانسوزی! بگو! با چشم‌های خیره شاهدان تماشا چه کنم؟!

خدایا! رسالت من چیست!! مگر نه آنکه تو خود هنر را آفریدی و سروری دادی؟! چه کنم؟! بخندانم؟ بگریانم؟ سرگرم کنم؟ بیاموزانم؟ یا تربیت کنم و هدایت؟! دستم بگیر!

بار خدایا! بازیگران نمایش من، اجسام متحرک نیستند. تنها گوشت و پوست و استخوان نیستند، مقلد نیستند، ابزار نیستند. واحدهای شمارش نیستند. حتی مردمی عادی نیستند، کوه احساسند، آتش‌اند، عشق‌اند. خداوندان هنر و تجربه‌اند، نعمت‌اند. عارفانی مستند، سماح محض‌اند. سرگرم کشاکش سخت با خود و نقش‌اند تا از خود بی خود شده، دیگری شوند اما خود، هدف هم نیستند. انبان ذوق و قریحه و استعدادند، اما خام. باید در کورهٔ تکرار و تمرین پخته شوند، تا تبدیل به کیمیاگرانِ ساحر شوند بر صحنه. پس با من باش، در همه حال. بگذار دلگرم تو باشم.

خدایا! من عاشقم، عاشق این بازی. هرچند خود ویرانگر است و چون باد می‌رود و تو گوئی بر رعد حمل می‌شود. اما معجزت غریبی است. زمانش کوتاه، عمرش یک دم، اما اثرش تا ابد می‌ماند. شاید از آن روست که در این همه، تمام عناصر جهان تو، در فرایندی نو دوباره در هم می‌آمیزند و از کثرت به وحدت می‌رسند. عجب دشواری ترس‌آوری! یاری‌ام کن بر این ترس غلبه کنم و چون ناخدائی ماهر، کشتیِ متلاطمِ اثرم را به جزیرهٔ امن مقصود رهنمون شوم! خدایا! می‌گویند نمایش، آمیزه‌ای از جدال‌های بزرگ است بر سر جزئیات کوچک. پس در اندام کوچک من ظرفیت‌های بزرگ پنهان کن!

خدایا! می‌دانم، هنرم بی‌نقد، هنری لال است. پس یاری‌گرِ منتقد من باش!

خدایا! چنانم کن با خود و مخاطبانم آن کنم که تو با بندگانت می‌کنی!

خدایا! منم و یک متن، متنی که همه چیز دارد. استخوان بندی، قلب و مغز و زبان... اما هنوز جان ندارد و من رسالتی دارم مسیح‌وار، تا روح در آن بدمم و حیاتی مجدد ببخشم همه نقش‌ها را، دم مسیحائیت را به من ارزانی دار.

خدایا! کارگردان تویی! بگو چه کنم!

حسین پاکدل

جایی که مثل قیامت نیست

آزاده سهرابی

همه چیز با مرور یک سری نامه‌ی عاشقانه آغاز می‌شود. مردی تاره از زندان در تبعید به خانه‌ی بازگشته است، با دنیایی از زخم زبان و حرف هایی که از گوشه و کنار درباره‌ی همسرش شنیده و حالا نامه‌های عاشقانه‌ای پیدا می‌کند. نویسنده نامه‌ها عاشقِ پیشین زن بوده که سالها پیش مرده است. علاوه بر آن تعدادی نامه‌ی دیگر به خط خودش پیدا می‌کند که در آنها از قول او به همسرش نوشته و گفته شده که فراموشش کند و دنبال یاری جدید بگردد.

در دقایق اول نمایش متوجه می‌شویم او به خاطر قتل همسر برادرش که او را زنِ خیانت کاری می‌دانسته به زندان رفته است و حالا همسرش ـ بانو ـ متهم به همان گناه شده است.

از لحظه‌های نخست اجرا این حدس در تماشاگر ایجاد می‌شود که قتلی دیگر در راه است. یک قتل متعصبانه و کورکورانه‌ی دیگر که از سوءتفاهم ناشی می‌شود.

سوء تفاهم همواره یکی از تم‌های اصلی و یا وضعیت‌های نمایشی تجربه شده در تاریخ ادبیات نمایشی است که گاه با حسادت آمیخته می‌شود و شاهکاری مانند "اتللو" را می‌آفریند. با نگاهی به آثاری از این دست درمی‌یابیم که سه ویژگی سبب ماندگاری و استحکام آنها شده است؛ اول ایجاد فضایِ همسو و هماهنگ با مضمون کار، سپس شخصیت‌پردازی‌های دقیق و در راستای مضمون و در پس همه‌ی اینها، انتخاب یک ساختار درست ؛ اتفاقی که برای "جایی مثل قیامت" نمی‌افتد.

تماشاگر در لحظاتی از نمایش و بلافاصله پس از مشاهده‌ی لحظات تلخ و قهرآمیز، همراه با تهدید میان زن و مرد، بدون توقف و یا استدلالی منطقی وارد گوشه هایی از زندگی گذشته این زن و مرد می‌شود که ماجرای آشنایی و عاشق شدنشان را مرور می‌کنند. قطع فضای اولیه و توجیه‌ناپذیر بودن این لحظات در لابلای دعواهای سخت پیش از قتل، کارکردی آنچنان نمی‌یابد. جز دورشدن از محمل اصلی قصد. گویا قرار بوده این فلاش بک‌ها همان شک و تردیدهای مرد را پر کند. اما نه تنها چنین کارکردی نمی‌یابد که به زائده‌ای بدل می‌شود. شخصیت‌پردازی‌ها نیز از نقایصی رنج می‌برد که مهم‌ترین آن در چنین نمایشی عدم پی‌ریزی برای خصوصیاتی است که قرار است در شخیت‌ها بر آنها تأکید شود و نقش اصلی را در نمایش ایفا کنند.

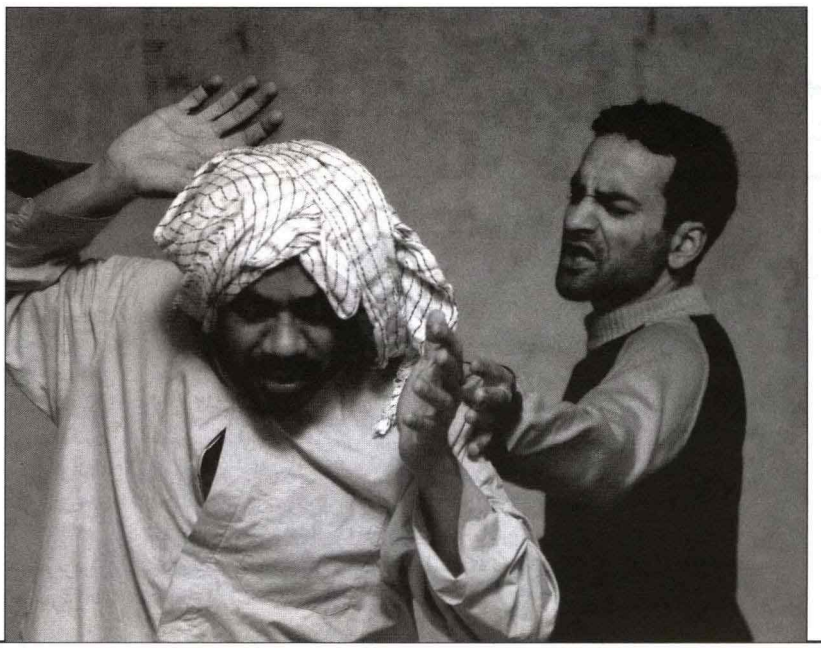
مثل تعصبِ مرد یا عاشق بودن زن و....

به همان اتللو باز می‌گردیم. رنگ سیاه مغربی و زیبایی دزدمونا کافی است تا در انتها به راحتی بتوانیم عمق حسادت را در اتللویِ مغربی باور کنیم. از آن گذشته در سراسر نمایشنامه، نویسنده حجم متناسبی را به پرورش مضمون اصلی اختصاص می‌دهد.

اما در "جایی مثل قیامت" شاید ساده‌ترین کار این بود که نویسنده لحظه‌ای از نمایش به این بپردازد که ریشه‌ی این بی‌اعتمادی و تعصب کورکورانه‌ی مرد از کجا ریشه می‌گیرد. چون نمایش تنها مکان تعریف یک قصه نیست؛ قصه جزئی از نمایشنامه است که می‌تواند باشد یا نباشد، اما همه‌ی آن نیست.

در انتهای نمایش که برادر ـ بزرگتر یا کوچکتر فرقی نمی‌کند! ـ وارد فضای نمایش می‌شود و در تضاد کامل با مرد قرار می‌گیرد، احساس نیاز به دانستن اینهمه تفاوت عیان می‌شود. روانشناسی شخصیت چیزی است که کمبود آن در نمایشنامه احساس می‌شود.

آسیب دیگری که در متن "جایی مثل قیامت" دیده می‌شود حضور برادر به عنوان عامل اصلی ماجرا و نیز انگیزه‌ی اوست که جاهایی حتی با همان انگیزه در تضاد قرار می‌گیرد. آن گونه که از نمایش پیداست، تمام این نامه‌های دروغین و ظاهرسازی‌ها را همان برادری انجام داده که همسرش به دست برادرش کشته شده و حالا او چنین برنامه‌ای را طراحی کرده تا برادرش دست به قتل همسر بی‌گناهش بیالاید و طعم جدایی از عشق را بچشد. یعنی برادری به خاطر عشق برنامه‌ای طراحی می‌کند تا عشقی دیگر بمیرد! آیا این انگیزه در تضاد با خودش قرار ندارد؟ بانو هم از جمله شخصیت‌هایی است که انگار قرار نیست نقش پیش برنده یا بازدارنده‌ای در اتفاقات نمایشی داشته باشد. او قربانی تقدیری است که نویسنده برای او رقم زده، بی‌آنکه حتی ذره‌ای او را مختار بداند. و اما کارگردان ـ که همان نویسنده است ـ در لحظاتی از نمایش سعی می‌کند تا فضای عشق و حسادت و تعصب را توأمان در شخصیت مرد به نمایش گذارد. اما در نهایت صحنه‌هایی ساخته می‌شود که بیشتر حال و هوایی اروتیک دارد تا جنون. در کنار همه‌ی اینها طراحی صحنه نمایش با وجود آنکه مناسب تالاری به کوچکی هنر نبود، اما نشان از خلاقیت ذهن طراح داشت. در مجموع می‌توان گفت: "جایی مثل قیامت" زیاد شبیه جایی که می‌تواند "قیامت" باشد، نیست.



رابطه بین دانای کل و اول شخص

نقدی بر نمایش "رعنا"
نوشته‌ی حمیدرضا آذرنگ، کارگردان: سپیده نظری پور

حسین مهکام

۱- "رعنا" به لحاظ متن، سعی در رسیدن به ساختاری منسجم بنابر اصول مکتوب دراماتیک دارد. یعنی منحنی ساختاری خود را کاملاً منطقی طی می‌کند. اما همین انسجام باتوجه به محورهای پیشنهادی متن، بزرگ‌ترین نقطه‌ی ضعف آن می‌گردد. جنون شخصیت اصلی اثر - تمیم - در نگاه اول، ضربه‌ای است که نویسنده به مثابه‌ی یک شوک ساختاری آن را به تماشاگر می‌نمایاند و پس از دقایقی تأمل البته می‌توان به جای نمایاندن از واژه‌ی تحمیل نیز استفاده کرد.

در ساختار نوین نمایشی، حتی اگر زاویه‌ی دید روایت، اول شخص نباشد و دانای کل به روایت اتفاق بپردازد، آشفتگی روایت به دلیل جنون شخصیت، درست‌ترین اتفاق نسبت به شیوه‌های دیگر روایت است. حال آنکه در متن "رعنا" به ظاهر، راوی اگرچه در لحظاتی به دانای کل نزدیک می‌شود، اما زاویه‌ی دید، اول شخص است. هرجا که "تمیم" نیست، اتفاق‌ها دیده نمی‌شوند. در حالی که "تمیم" مجنون است. پس چگونه می‌توان چنین روایتی منسجم از داستان ارائه داد؟ تنها به بهای شوک پایانی به تماشاگر؟

۲- "رعنا" به لحاظ متن، این بار از نگاه محتوایی، از بحران دیگری نیز رنج می‌برد. اگرچه نگاه مدرن آنچه پیش روی آدمی می‌نهد، نسبی اندیشی ایدئولوژیک است، اما درام زمانی که نگاه قائم به ذات خودش به مفهوم یک آیین را دارد پوسته‌های ظاهری مذهب، سیاست، ایدئولوژی و... می‌شود و کمترین ضربه‌ای که به خود می‌زند، سلب تأویل‌های جدید از مخاطب جدید است. درام اگرچه خود یک آیین است؛ دنیای خود را دارد؛ فضای خود را بنابر آیین خود ساخته‌اش، بنا می‌نهد؛ اما هنگامی که اطلاق صفتی چون آیینی به خود می‌گیرد، قدرت دیالوگ خود را از دست می‌دهد.

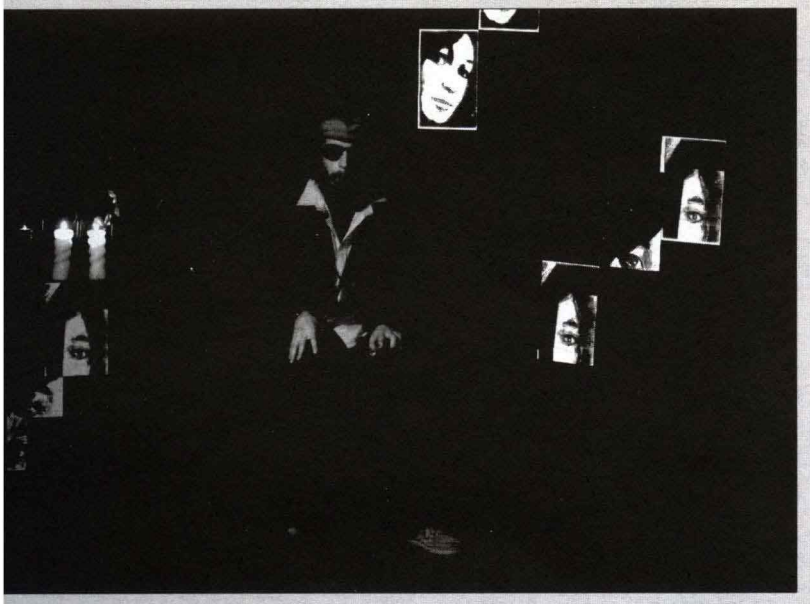
نمایش "رعنا" به این مفهوم، بخش عظیمی از ارتباط خود را از دست می‌دهد. جنگ، آنگاه که بن مایه‌ی هستی شناسانه و آرکی تایپیک برای بشر باشد، اتفاقاً محملی سترگ برای اندیشیدن فراهم می‌سازد. آنچنان که در درام نویسی کشورمان، نمونه‌های گوناگونی از این متون موجود است: رقصی چنین... (نوشته و کار محمد رضایی‌راد) دیوار (علیرضا نادری)، پچپچه‌های پشت خط نبرد و... که به زعم نگارنده، مصادیق قابل تأملی بر این مفهومند. اما مفاهیمی اینچنین، هرگاه که به بومی بودنشان اکتفا می‌کنند، از مفاهیم اندیشه‌ساز به شدت فاصله می‌گیرند. ممکن است داستانی که روایت می‌شود، به لحاظ ساختاری باتوجه به ضعف‌های یادشده، باز ذهن تماشاگر را به دنبال خود می‌کشد، کما اینکه (آنچنانکه) مونتاژ موازی روایت داستان اگر منجر به آن شوک نهایی نشود، فی نفسه جذاب است، اما دغدغه‌ای برای تماشاگر نمی‌سازد. یعنی تماشاگر با سؤالی جهانش مول از سالن بیرون نمی‌رود.

اگر هم بنابر سرگرمی محض باشد، چنین متنی به دلیل تاریخ وقایعش و دقیقاً به دلیل نبودن همان پتانسیل اندیشه ساز، از این هدف سربلند بیرون نمی‌آید.

۳- اجرای متن، تنها محوری که برای بررسی متن پیشنهاد می‌دهد، نشانه‌های بصری همان روایت به شیوه‌ی مونتاژ موازی است. یعنی ساده‌ترین شیوه‌ای که می‌توان برای اجرای چنین متنی در پیش گرفت. هیچ تمهیدی برای پیش آگاهی مخاطب از جنون "تمیم" نه به اندازه‌ی فاش شدن جنون، که حتی حدس مخاطب اندکی زیرک‌تر نیز وجود ندارد. به همین دلیل آن شوک پایانی بیش از پیش وفادارانه به متن اجرا می‌شود. حال آنکه وجود نشانه هایی ولو اندک برای دریافت این متن، البته فراتر از ترانه‌ی "آنا مجنون" که بارها در اجرا تکرار می‌شود، اگرچه خیانت به فاش شدن جنون تمیم در پایان اثر بود، اما می‌توانست به دلیل افزودن رگه‌های آشفتگی یادشده، حتی به ساختار متن در نگاه تماشاگر کمک کند. اما دریغ از گام دیگری جز گام متن که روی اثر به چشم بخورد.

نکته‌ی دیگر، به کارگیری لهجه‌ی عربی در بیان دیالوگ‌هاست که شاید حق اجرا باشد، که هست. اما چرا تمام آدم‌های عرب روی صحنه گاهی عربی و گاهی فارسی حرف می‌زنند، بدون آنکه محملی دراماتیک برای این تغییر زبان وجود داشته باشد. این گونه تغییر زبان هیچ تغییری در دریافت مخاطب از طرح و توطئه‌ی کار ایجاد نمی‌کند. نه تعلیقی می‌سازد، نه از تعلیقی می‌کاهد.

اما بازی سیروس کهوری نژاد در نقش "تمیم" اگرچه به دلیل عدم هدایت اندیشمندانه از سوی کارگردان تا پیش از انتهای اثر، رنگ جنون ندارد و هرچه هست خشم معهود نژاد عرب است، اما تمام بار زنده‌ی اجرا را بر دوش می‌کشد.



چراغ‌های رابطه تاریکند

نگاهی به نمایش گالری خیابانی نویسنده و کارگردان: ارژنگ فرخ پیکر

میترا علوی طلب

در قسمتی از شهر شلوغ و پر از دود و آلودگی که آدم‌ها از کنار هم می‌گذرند، بدون اینکه کوچک‌ترین رابطه‌ای حتی در حد نگاه بین آنها شکل بگیرد، و در کنار سقاخانه‌ای که آدم‌های حاجتمند شمع آرزوی شان را در آن روشن کرده‌اند، زنی هنرمند تابلوهای نقاشی‌اش را در کنار پیاده‌رو برای فروش به نمایش گذاشته است. هوای سرد و زمستانی و آدم هایی که حتی سلامی را پاسخ نمی‌گویند، این زن را که حس نوستالژیک بسیار قوی نسبت به فروغ فرخزاد دارد و چهره‌ی او را نیز در تابلوهای مختلف به تصویر کشیده است دردمند و افسرده‌تر می‌کند. او بین بیم و امید در نوسان است و این تلاطم روحی او نیز در اشعاری که از فروغ فرخزاد می‌خواند، متجلی می‌شود: از "من خواب دیده‌ام کسی می‌آید" تا "و این منم، زنی تنها در آستانه‌ی فصلی سرد." تنها کسانی که حرف او را می‌فهمند جماعتی دیگر از دست فروشان کنار خیابان هستند: نصرت، سیگارفروشی که غم نان او را بیش از هر چیز دیگر آزار می‌دهد، مارال - دختر بادکنک فروشی که سرخوشانه و شادمانه در انتظار آینده است - و نابینایی که فلوت می‌زند و اعتراض‌ها و هراس هایش را تنها با آوای ساز خود بیان می‌کند. این آدم‌ها در چیزهایی مشترک هستند. تنهایی و غم نان و دربه دری همه‌ی آنها را رنج می‌دهد. همه در این جهان هنوز به "سهم" خود دست نیافته‌اند و امید دارند تا کسی بیاید و "همه چیز را قسمت کند"، تا اینکه استاد دانشگاهی که همیشه از پنجره‌ی کلاس درس خود شاهد این "گالری خیابانی" است به جمع آن‌ها می‌پیوندد و ارزش‌های هنری کارِ نقاش را با بیانی شاعرانه و لطیف به او و دیگران گوشزد می‌کند. او نیز که در بیان‌های شاعرانه‌ی خود بسیار وامدار "سهراب سپهری" و اشعار اوست، سعی دارد در این جماعت بی‌سر و سامان امیدواری ایجاد کند. اما این امیدواری هر لحظه با یأس و ناامیدی دوره گردان و به خصوص زن هنرمند، پاسخ داده می‌شود. هجوم مأموران ستاد رفع سد معبر نیز آنها را از حداقل امکان لازم برای ادامه زندگی باز می‌دارد. اعتراض و بحث زن هنرمند نیز با خشونت و توهین مأموران جواب داده می‌شود. و بعد هیچ نیست جز تنهایی و باز "ناتوانی این دست‌های مسیحایی".

- نمایش گالری خیابانی به خاطر حس و حال و فضای شاعرانه‌ای که در تمام طول آن جریان دارد، در وهله‌ی اول این نکته را به ذهن متبادر می‌کند که این نمایش بهانه‌ای است برای نویسنده و کارگردان اثر تا به دلمشغولی دیگر خود یعنی شعر بپردازد.

حتی به نظر می‌رسد که داستان اصلی این نمایش نیز از قطعات مختلف و مورد علاقه‌ی نویسنده از اشعار شاعرانی چون فروغ فرخزاد، سهراب سپهری و نیما یوشیج شکل گرفته است و این خود علیرغم همه‌ی زیبایی‌هایی که یک "شب شعر" و جلسه‌ی مشاعره برای مخاطب ایجاد می‌کند، در پیدا کردن نقاط اتصال و چفت و بست‌های لازم، اثر را دچار لغزندگی می‌کند. در گالری خیابانی همه شاعرند، به جز مأمور ستاد رفع سد معبر که لحن خشک، بی ادبانه و هجوم وحشیانه او با روحیات و حالات انسانی و شاعرانه دیگران از سیگار فروش گرفته تا استاد دانشگاه، در تضاد و تقابل قرار می‌گیرد. اما چنانچه گفته شد این شاعرانگی و تعمد کارگردان در به کارگیری همه‌ی عبارات شعری مورد علاقه‌اش و گاه تطبیق آنها با آنچه در زندگی و جهان امروز می‌گذرد، باعث می‌شود که کنش دراماتیک در پایه و اساس شکل نگیرد. گالری خیابانی جایی است که آدم‌های معصوم بی‌گناه که همه آرزویی دارند و در راه رسیدن به آرزوی خود منتظر یک منجی و رهایی بخش هستند، دور هم جمع شوند و میزگرد خیابانی تشکیل دهند. در این میزگرد همه با هم موافق و هم عقیده‌اند، هیچ یک مخالف دیگری نیست. به همین خاطر هم تضاد و کنش دراماتیک شکل نمی‌گیرد. آنها در هوای سرد و در کنار آتش دور هم جمع شده‌اند تا شاید کسی بیاید. اما نه تنها در این انتظار به هیچ تلاشی، حتی بیهوده دست نمی‌زنند، بلکه بحث هایشان نیز به خاطر هم رأی و هم عقیده بودن با یکدیگر، بی دلیل و بی‌بهانه است. آنها همه می‌دانند که دنیایی بزرگتر از دنیای آنها وجود دارد، اما برای وسیع کردن دنیای خود هیچ دست و پایی نمی‌زنند. بنابراین بهانه‌ی بحث و گفتگوی آنها چیست؟ آنها در بحث‌ها و گفتگوهای خود که فراتر از زندگی روزمره‌ی خود آنها است - و پا به عرصه بحث‌های اعتقادی می‌گذارد، همگی در یک چیز وحدت نظر دارند و آن اعتراض است. اعتراض به دنیایی که روز به روز تیره‌تر می‌شود و به ورطه نابودی و هلاک نزدیک‌تر. اما این اعتراض تنها در حد حرف باقی می‌ماند و به عرصه عمل راه نمی‌یابد.

۲- کنش یا آکسیون نیز که اساس شکل گیری درام است در این نمایش به کنش بین خود افراد مربوط نمی‌شود، بلکه در تفاوت دیدگاههای ایدئولوژیکی آنان است. نکته این جاست که آیا این بحث‌ها نمی‌تواند مثلاً در یک محفل سیاسی یا یک جلسه‌ی دادگاه و یا هر جای دیگر شکل بگیرد؟ و اصولاً فضای فیزیکی نمایشنامه چه تأثیر نمایشی در ایجاد و گسترش این گفتگوها دارد؟ شاید بتوان گفت کنش دراماتیک در این نمایش تنها باحضور مأمور رفع سد معبر شکل می‌گیرد. اما این کنش نیز به شکل کامل گسترش نمی‌یابد و با تسلط روایت‌های شاعرانه بی‌سرانجام باقی می‌ماند.

- استفاده از پرده‌ی ویدئو پروجکشن که با پخش فضاهای مختلف از شهر شلوغ و پرآشوب، در ابتدا و انتهای نمایش که زندگی زن هنرمند را مستند می‌کند، به هم ریختن زمان خطی در نمایش، تلفیق دو زبان مختلف شاعرانه و عامیانه، استفاده از نمادهای تصویری مثل بادکنک، شمع و... دست هایی که در پلان نمایش به نشانه‌ی "ناتوانی این دست‌های سیمانی" روی زمین قرار می‌گیرند، به همراه استفاده‌ی مؤکد از عکس و تصاویر آشنای شاعر معاصر، فروغ فرخزاد و نیز ا یجاد فضای شهری که با وجود دود ماشین و آلودگی، هنوز سقاخانه‌ای با شمع‌های روشن دارد، به کارگیری قطعات و جملاتی در بین اشعار شاعران که حال و هوای امروزین را به آنها اضافه می‌کند، کار گالری خیابانی را به سمت اثری سوق می‌دهد که سعی دارد چارچوب‌ها و قواعد مرسوم را به هم بریزد. ارژنگ فرخ پیکر و گروه‌اش، کاری تجربی و از این منظر قابل ارزش را ارائه می‌دهند که اگر برخی لغزش‌ها و کاستی‌های آن تصحیح شود، می‌تواند به اثری زیبا و در خور اعتنا تبدیل شود.

حتی در تعریفی که "جان کیج" و بسیاری از آوانگاردها به دور از قواعد و مرسوم و رایج از تئاتر ارائه می‌دهند، اشاره به جایگاه تماشاگر بسیار مهم و اساسی است. "کیج" می‌گوید: هر فعالیت دیداری که تماشاگر دور آن قاب بکشد صرف نظر از اینکه بازیگران و دست اندرکاران نمایش تمایل داشته باشند که آن فعالیت تئاتر انگاشته شود یا نه، نمایش است. این تعریف جان کیج از تئاتر که گسترده‌ترین تعریف از نمایش است و حتی رفتارهای یک مادری که فرزندش را تنبیه می‌کند را نیز می‌تواند در بر گیرد، به یک نکته‌ی بسیار اساسی اشاره دارد و آن جایگاه تماشاگر است. آن چه که رویکردهای نقد ادبی "واکنش خواننده" نیز بدان اشاره دارند نفی و دور کردن هرگونه مرکزیت و چارچوب تحمیلی از سوی آفرینشگر یا هنرمند است. در واقع مخاطب نیز در جریان خلاقیت اثر هنری نقشی فعالانه دارد هرگونه خودبسندگی در هنر به چالش کشیده می‌شود. وقتی این جریان هنری وارد عرصه تئاتر می‌شود، اهمیت و منزلت مخاطب اثر یعنی تماشاگر دو چندان می‌شود. چرا که تئاتر تنها هنری است که بدون حضور تماشاگر اساساً هویت شکلی و معنایی پیدا نمی‌کند.

در نمایش گالری خیابانی، به نظر می‌رسد گرایش و تمایل اولیه به این سمت و سو باشد: از انتخاب موضوع و به کارگرفتن فضایی که در آن تماشاگر به طور سیال و مستمر حضور دارد تا به کارگیری عناصری جذاب، به لحاظ شکلی، که تماشاگر را به خوبی وارد دنیای نمایش می‌کند. دختر بادکنک فروش و زن نقاش که برای لقمه‌ای نان نقاشی هایش را کنار خیابان به معرض نمایش و فروش می‌گذارد تا مأمور ستاد رفع سد معبر. از استاد دانشگاه تا مرد نابینایی که فقط فلوت می‌نوازد. اما چه بسا اگر این اثر در قالب نمایش خیابانی - به همین شکل موجود و تنها با کمی تصحیح و ویرایش - ارائه شود، به خاطر تعامل و رابطه‌ی مستقیم با تماشاگری که می‌تواند آزادانه هر بخش از این گالری را که خود مایل است انتخاب کند، بهتر می‌تواند به شکلی بدیع از تئاتر دست یابد. شکلی بدیع از تئاتر دست یابد. شکلی که در آن هیچ چیز به تماشاگر تحمیل نمی‌گردد و حتی تماشاگر می‌تواند در ایجاد و آفرینش لحظه‌های ناب تئاتری نقشی خلاقانه داشته باشد.

در جستجوی پایانی بی سرانجام

عبدالحسین مرتضوی

نمایش «رقصی چنین...» از دو روایت بنیاد گرفته است: روایت نخست داستان دختر و پسری است که در مجلس رقصی گرفتار می‌آیند و بازجویی می‌شوند. دختر نمایشنامه‌ای نوشته است که از زاویه دید او و باز جویش روایت می‌شود. روایت دوم، قصه سرباز جوانی است که در گرماگرم جنگ نادانسته، پا بر یک «مین» می‌گذارد و به ناگزیر در همان حال، همان جا و بی‌هیچ حرکتی، می‌ماند تا مین منفجر نشود. دو تن مین یاب می‌آیند و می‌روند بی آنکه بتوانند کمکی به او بکنند؛ و پس از آنها رزمندگان دیگری گروه گروه می‌آیند و می‌روند و... زمان می‌گذرد. جنگ به پایان می‌رسد. مردم بازمی گردند و شهر دوباره ساخته می‌شود. محل قرار گرفتن سرباز جوان، که پیش از جنگ خانه‌ای بوده است، در طرح بازسازی شهر همان جا و همچنان باقی می‌ماند... در بازجویی دختر و پسر-روایت نخست-بازجو از دختر می‌خواهد که نمایشنامه را آن گونه که او می‌خواهد، تغییر دهد و با پایانی باسمه‌ای و مرسوم، به پایان برساند. اما دختر تن نمی‌دهد. نوبت بازجویی پسر می‌رسد. بازجو از او - که از زاویه دید دختر همان سرباز جوان نمایشنامه است - می‌خواهد که نمایشنامه را به پایان برساند. اما از نگاه پسر نیز سرباز جوان همیشه، همان جا باقی خواهد ماند. در قطعه‌ای از نمایش آمده است:

«- هر کسی می‌تونه هر طوری که خواست تموم‌اش کنه
- تو چطوری تمومش می‌کنی؟
- تا همین جا که هست. تمومش نمی‌کنم. تموم نمی‌شه...»

بدین ترتیب نمایش همچنان که از قطعه فوق برمی آید. نمایشی است با پایانی «گشوده» پایانی که در آن هیچ یک از روایت‌ها و داستانک‌های نمایش به انجام نمی‌رسد. این گشودگی و بی‌سرانجامی در انتخاب عنوان نمایش نیز به گونه‌ای آگاهانه لحاظ شده است: رقصی چنین....

اما میان پایان گشوده و پایانی که تظاهر به گشودگی می‌کند تفاوتی بسیار اساسی - هر چند ظریف- وجود دارد. تفاوت میان «بی‌پایانی» و «بی‌سرانجامی»، «میان پایان گشوده اما ناگزیر و پایانی تحمیلی که به گشودگی تظاهر می‌کند. برای تبیین مفهوم درست پایان گشوده، همچون نمونه نوعی می‌توان به نمایشنامه «در انتظار گودو» اشاره کرد: انتظاری بی‌پایان که هرگز به انجام نمی‌رسد. این انتظار بی‌پایان و این گشودگی از ساختار روایی نمایش «بکت» پایه و بنیاد می‌گیرد؛ از سرگشتگی «ولادیمیر» و«استراگون» که ریشه در آغاز نمایش دارد-آغازی که بی‌آغاز است. در واقع، برای برگذشتن از «بوطیقای ارسطو» و فراتر رفتن از نظریه او درباره مفاهیم «آغاز، میان و پایان» گشودگی پایان باید ریشه در آغاز نمایش داشته باشد. بکت برای توفیق در پذیرش چنین پایانی از سوی مخاطب، توجه او را از «چه»ای به «چگونگی» و «چرایی» سوق می‌دهد. وجه داستانی نمایشنامه در انتظار گودو -بعد چی می‌شه؟ به گونه‌ای شگفت‌انگیز در همان عنصر نخستین یعنی انتخاب عنوان نمایش طرح و افشا می‌شود. بر همین اساس، از همین لحظه آغاز - انتظار ولادیمیر و استراگون برای دیدار گودو -گشودگی در پایان را مدلل می‌کند. در نمایش «رقصی چنین...» چنان که آمد، دو روایت با بهره‌گیری از عناصر، آدم‌ها و نشانه‌هایی چند، در هم تنیده شده است و اما تنها در روایت دوم-که روایت غالب نیز هست-گشودگی پایان-به درستی از آغاز ریشه می‌گیرد. این همان وجهی است که غیاب آن شکل پایان روایت نخست را بی‌اعتبار می‌کند. به بیان دیگر در روایت نخست-دستگیری و بازجویی دختر و پسر- ساختار داستانی بر «چه»ای (بعد چی می‌شه‌ای) استوار است. به همین دلیل پایان آن در بی‌سرانجامی مطلق و رها شده است. در قصه سرباز جوان، این ناگزیری توجه مخاطب را بر چگونگی و چرایی شکل‌گیری کنش‌ها و آدم‌ها جلب می‌کند و با مخاطب است که پایان را خود آن گونه که می‌خواهد به انجام برساند. این دو گانگی در ساختار روایی متن به دو گانگی در میزانسن و در کلیت اجرای «رقصی چنین...» انجامیده است: از سویی حرکت سیال متن از روایتی به روایت دیگر و از صحنه‌ای به صحنه دیگر نیازمند شکلی از طراحی است که در کمترین زمان و به نرمترین طریق ممکن این عبور مدام را برتابد... از سوی دیگر طراحی‌ها-به ویژه طراحی صحنه-این آمد و شد را در لحظاتی از نمایش کند می‌کند. همچنین. ریتم و تمپوی نمایش در لحظات بسیاری تماشاگر را به وجد و شوق می‌آورد و در لحظاتی دیگر موجب خستگی او می‌شود و... با این همه، و علیرغم این دوگانگی، نمایش «رقصی چنین» به دلیل موقعیت نمایشی درخشان و بازی‌های قابل توجه‌اش-به ویژه بازی مهرداد ضیایی، افشین هاشمی و رحیم نوروزی- و با حذف قطعات و عناصر ناهمگون‌اش. یکی از معدود نمایش‌هایی است که تماشاگر را به فضایی تئاتریکال دعوت می‌کند و دست خالی باز نمی‌گرداندش.

«نگاهی به رقصی چنین، نویسنده و کارگردان: محمد رضایی‌راد»

روزبه حسینی

ما بیرون زمان ایستاده‌ایم

مردی میان خواب و بیداری در جنگ روی مین می‌ایستد و ناگهان همه چیز در درونش آغاز به مرور می‌کند و زمان ذهنی‌اش در مقابل زمان پیرامونش، دچار سکته و ایستایی می‌شود. این‌ها را «رضایی راد ننوشته است، نویسنده‌ی زنی نوشته است که در یک مهمانی بازداشت وحالا تاوان «نویسنده» بودنش را پس می‌دهد. این قید انکار در خصوص نویسنده‌ی نمایش "رقصی چنین" از حیث جلب توجه مخاطبین است که عادت به دیدن چند نمایش در دل یکدیگر، به موازات و در تقاطع یکدیگر را ندارد. اگر "رقصی چنین" را در یک برداشت سطحی و در لحظه، نمایشی در حوزه‌ی تئاتر جنگ به حساب آوریم، دچار همان واژه‌ی «سطحی» خواهیم شد چرا که نگاه فلسفی "رضایی‌راد" به انسان، نوستالژی انسان فراموش شده و عبث بودن اسطوره سازیها در کل فلسفه‌ی اومانیسم جهانی، دغدغه‌ی نویسنده است. نویسنده در مقام کارگردان مرتب به ایجاد رمانتیزم در لحظات سکوت، موسیقی و منولوگ نویسی و پیوسته شکستن آن با فضاهای کمدی اغراق‌آمیز در گونه‌های موقعیت و شخصیت مبادرت می‌ورزد و تماشاگر را متوجه تضادهایی می‌کند که در بطن تراژدی زندگی انسان، با آن روبه روست. اما نمایش‌هایی که گفتم؛ اول نمایشی است که سرباز در آن پا روی مین می‌گذارد و ماجرا تا پایان جنگ و سال‌های بازسازی و... ادامه می‌یابد که ظاهراً زیربنا و نمایش پایه‌ای کل روایت است. دوم نمایشنامه نویسی که پس از دستگیری در حال بازجویی است، سوم نمایشنامه‌ی دیگری که بازجو از رو می‌خواند، چهارم آنچه در قالب «صدا» می‌شنویم، پنجم خروج سرباز صحنه «مین» به فضای بازجویی، ششم نمایش باسمه‌ای که نویسنده تحت فشار بازجویی برای سبکی جرمش می‌نویسد و همزمان روی صحنه می‌بینمش (دختران شجاع و مویه کن همسرا)، هفتم نقدی که در شکلی نمایشی به موقعیت مسأله‌دار سرباز روی مین در طول روایت صورت می‌گیرد، هشتم نمایش‌هایی که به صورت برش‌های سریع به صورت تک گویی توسط سرباز میان خلأ گفتاری آدم‌های دیگر صورت می‌دهد و دست آخر (نهم) نمایشی که "محمد رضایی‌راد" نوشته است و ما در تالار مولوی می‌بینیم: «رقصی چنین»!

"رضایی‌راد" برای تفکیک این نمایش‌ها به گونه‌های متفاوت اجرایی روی آورده است که هر کدام با محتوای آن بخش قرار می‌گیرد. در بخش‌های سرباز و مین یاب‌ها و ادامه‌ی همان ماجرا از رئالیزم-آبستراکشن خاصی که جنبه‌های کمدی‌اش جذابیت تعقیب را در مخاطب ایجاد می‌کند. در خلأ و سکوت بیابان موسیقی تعلیق گذار که زه کمانچه آن را تولید می‌کند با افکت‌های نرم باد استفاده از عروسک‌های نوری، فضای بیابان را می‌سازد. صداهایی که در ذهن یا از منظری دیگر در صحنه، فضا را به خیال‌انگیز شدن و انتزاعی شدن ماجرا پیش می‌برد. صحنه‌های بازجویی را که اوج توجه خاص و ابتکاری-خلاقانه‌ی کارگردان در حوزه‌ی زاویه‌ی دید است که ما بازجویی‌ها را در دو سمت صحنه و از بالا ببینیم و نهایتاً تنهایی و نور آرام و ملایمی که با سکوت و موسیقی و تاریکی ترکیب یافته و این تنهایی و ایستادگی سرباز را بیشتر به رخ می‌کشد.

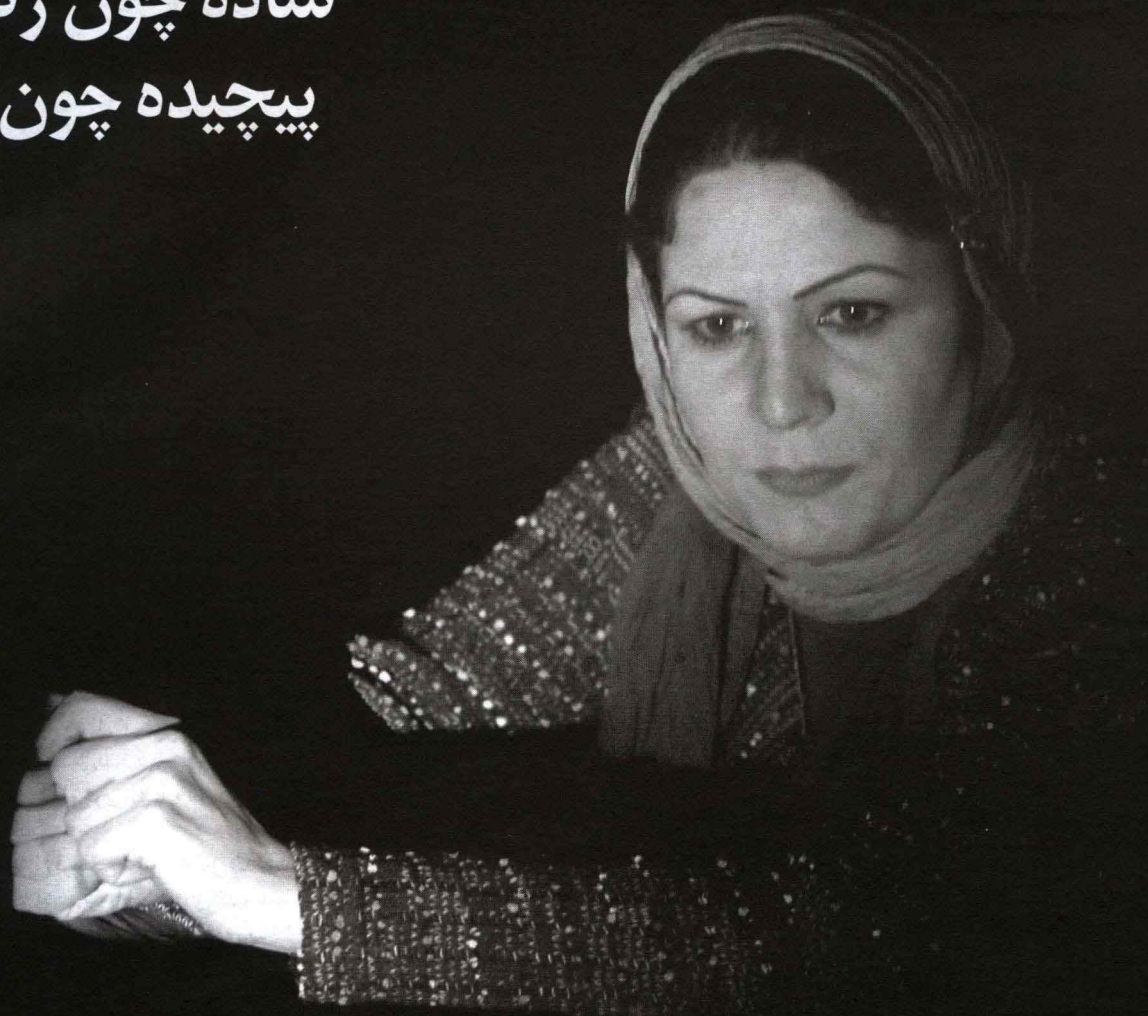
بازگردیم به سخن اول و نگاه فلسفی "رضایی‌راد"؛ هر چند این نگاه فلسفی در خصوص بت‌سازی سطحی آدم‌ها و آرمانگراییها نگاه کلی‌تر و جامع‌تر نویسنده را بیانگری می‌کند، اما در حوزه‌ی جنگ نیز در یک نگاه و منظر دقیق‌تر، تلخی منتقدانه‌ی ظریفی را یادآور می‌شود که ما در طول سالیان پس از جنگ با آدم‌ها و مفاهیم بازنده از جنگ کردیم و با غفلتی عمیق از اصالت وجودی این انسانها و نسل شریفی که ادامه‌ی حیاتشان را ادامه‌ی راه هم زمان از بین رفته ی خود می‌دانند، دچار شیء زدگی و فراموشی عمیقی گشته‌ایم که تمامی آن ارزشها و چرایی آن را به تصوری باطل از مفهوم دفاع و ایستادگی از کف داده‌ایم.

ای کاش ظرفیت‌های فرهنگی ما بتواند تحمل نقد ارزش گرا را داشته باشد. مضاف بر این که با تأکید فراوان - این حوزه‌ی نقد به عمق ارزش‌ها نظر دارد و در شکلی کاملاً پیشرفته و خلاق در حوزه‌ی ساختار و اجرایی - نوشتاری به دست رسیده است.

نقدی بر نمایش «من دیگه آدم بشو نیستم»

ساده چون زندگی، پیچیده چون تئاتر

بی‌تا ملکوتی



نمایش «من دیگه آدم بشو نیستم» نوشته‌ی نیما بیگلری و به کارگردانی مهدی محمدی نمونه‌ی یک نمایش ساده در متن و اجراست. سادگی ای که تبدیل به هیچ انگاری مخاطب نمی‌شود، بلکه تلاش دارد به مؤلفه‌های تئاتر معاصر نزدیک شود. صحنه‌ی خالی، انتخاب کارگردان برای اجرای این متن بوده است. انتخابی که دغدغه‌های کارگردان در فرم را به رخ می‌کشد. چیزی که ویژگی این نمایش به حساب می‌آید. ساختار اجرایی آن است و خط روایت در متن، سر راست بدون پیچیدگی و تکراری است. دختر و پسر جوانی که عاشق یکدیگرند از آرزوها، رویاها، اضطراب‌ها و ترس‌هایشان می‌گویند. زمان جنگ است و پسر باید به خدمت سربازی برود. پسر به جبهه می‌رود بدون آنکه بازگشتی در کار باشد. تم نمایشنامه تنهایی ناشی از جنگ است و باز هم حرف نویی برای گفتن ندارد. اگر چه عشق جاری در بستر جنگ است. پررنگ‌تر از مضامین دیگر نمایش نامه است اما باز هم نگاه به این مضمون از پنجره‌ای متفاوت و زاویه‌ای نادیده به شمار نمی‌آید. آن چیزی که اجرای چنین متنی را ویژه می‌کند، گرایش ذهنی و تصویرگرای کارگردان است. کل نمایش تشکیل شده است از تصاویری منقطع به لحاظ ساختار و متصل به لحاظ پیوستگی روایت. می‌توان دل مشغولی سینمایی کارگردان را در میان این تصاویر که بافید اوت‌ها و فید این‌ها درهم دیزالو می‌شوند، جستجو کرد. تک تصویرهایی را که مانند تابلوهایی مختلف در هر تصویر آن تغییری است و موقعیت دیده می‌شود و این هم ناشی از نگاه فرمالیستی کارگردان است،سه نور موضعی از بالا سمت راست و سمت چپ حمایت می‌کنند و این شکل نورپردازی، تمرکزی در بخشی از صحنه ایجاد می‌کند که می‌توان تصویرهای کوچک‌تر را در دل تصاویر کلی و صحنه و آن ایجاد کرد. از دیگر ترفندهای نمایشی کارگردان، شروع نمایش در تاریکی مطلق و همینطور چند ثانیه تاریکی در میان صحنه‌های نمایش است. که ترفندی نخ نماشده محسوب می‌شود و در این اجرا کمی آزار دهنده و طولانی است.

دو آدم ساده دل، عاشق و جوان در رابطه‌ای پویا و زنده مقابل هم قدم به راهی گذاشته‌اند که پایانی تراژیک دارد. این سادگی می‌توانست زیباتر از این باشد که در لحظاتی دیالوگ‌ها به دام شعار گرایی‌های سطحی بیفتد و وقتی پای بوم سفید در میان می‌آید شخصیت پسر جوان به نیمچه فیلسوف تبدیل می‌شود.اگر چه به نظر می‌رسد نویسنده قصد داشته به زیر لایه‌های پنهانی متن (با آوردن بوم سفید) بیفزاید اما در کلیت کاراکترها، همخوانی ندارد و تبدیل به عنصر اضافه شده است. و نکته آخر، درک عمیق و نمایشی کارگردان از قطعات موسیقی و تلفیق آن با افکت‌های صوتی از قبیل صدای بمب است که در لابه‌لای اجرا تنیده شده. مضاف بر آن که بر اجرا سایه نیفکنده است.

موقعیت سختی است و دوست دارم هر چه زودتر تمام شود

گفت و گو با نسیم ادبی پرکارترین بازیگر جشنواره

عباس غفاری

گفت‌وگو

شاید باور نکنید ولی امسال در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر بازیگری را سراغ داریم که در پنج نمایش مختلف حضور دارد و بازی می‌کند!
این بازیگر کسی نیست جز "نسیم ادبی" که توانسته چنین رکوردی را بر جای گذارد. به همین بهانه با او گفت و گویی را انجام دادیم که آنرا می‌خوانید.

امسال شما در جشنواره‌ی بین المللی فجر در چه نمایش‌هایی بازی دارید؟

نمایش خانم صابری با نام "سوگ سیاوش" که در روز سوم بهمن اجرا می‌شود، "زمستان"، کار خانم روستا که در روز ششم بهمن اجرا می‌شود. نمایش بعدی کار آقای دادگر و حمیدرضا نعیمی است با نام "آرامش در حضور دیگران" همینطور کار آقای غریب پور با نام "۲۳۴۲ روز بد" که در روز نهم اجرا می‌شود و بالاخره نمایش بعدی با نام ۱۳۷۷/۶/۳۱ کار آقای نادری که یازدهم بهمن به اجرا در می‌آید

در واقع شما با پنج نمایش، رکورددار جشنواره در عرصه‌ی بازیگری چه بین زنان و مردان هستید

البته کار آقای غریب پور، یک نمایش تک نفره است. و من فقط با صدا و بازی در سایه نمایش را همراهی می‌کنم.

خانم ادبی، شما چطور توانستید بین شخصیت‌های بازیتان تفکیک ایجاد کنید؟

خیلی سخت بود، البته با سوگ سیاوش (چون از قبل اجرا رفتیم) به راحتی کنار آمدم ولی تفکیک دو نقشی که در نمایشهای "زمستان" و "آرامش در حضور دیگران" دارم برایم خیلی سخت بود. «زمستان» کاری گروتسک بود در حالیکه نمایش آقای دادگر رئال بود. کاراکتر نمایش آقای دادگر، زنی پرانرژی و حراف، است در صورتیکه سبک کار خانم روستا فرق داشت. بعضی وقت‌ها که از سر کار خانم روستا به سرکار آقای دادگر می‌رفتم، نقش‌ها را قاطی می‌کردم، آنوقت سعی می‌کردم کمی بگذرد و از فضای قبلی در بیایم و بعد دوباره یک دور متن را می‌خواندم و با آن ارتباط برقرار می‌کردم. دقیقاً بعد از بازبینی این دو کار، از طرف آقای نادری دعوت شدم که نسبتاً برای من، کار سبک‌تری بود. ولی کلاً موقعیت سختی است و دوست دارم هر چه زودتر تمام شود.

خانم ادبی شما اشاره کردید کاری که شما انجام می‌دهید کار سختی است، به نظر شما، علت اینکه یک بازیگر در چند کار مختلف شرکت می‌کند، چیست ؟

این قضیه نسبت به سال‌های پیش بیشتر اتفاق افتاد. سال قبل در زمان بازبینی‌های جشنواره ممکن بود بعضی از دوستان سر یکی، دو نمایش باشند ولی آن کارها رد می‌شدند و آنها کاری برای جشنواره فجر نداشتند. به همین علت امسال، یک سری از بازیگران در چند نمایش شرکت کردند تا حداقل یکی از آنها قبول شود، تا هم برای فجر و اجرای عموم سال بعد، کار داشته باشند. فکر می‌کنم، علت دیگر این باشد که، امسال کارهای بیشتری قبول شدند (یعنی تقریباً پانزده نمایش بیشتر از سال‌های پیش). شاید به همین دلیل، خیلی از بازیگران، دست کم در دو نمایش حضور دارند. به نظر شما این معضل را چگونه می‌توان حل کرد؟

فکر می‌کنم سال دیگر باید اعلام کنند که بازیگران بیشتر از دو کار نباید قبول کنند که حداقل بازیگران دیگر هم کار کنند. مثلاً من کسانی را می‌شناسم، که در سه نمایش بازی دارند و بازیگری را هم داریم که کارش رد شد و بیکارست. به نظر من شاید با اعلام اینکه نباید بیشتر از دو کار قبول کرد، این مشکل حل شود.

اما باز هم ممکن است نمایش یک بازیگر در بازبینی مردود اعلام شود و باز هم او بیکار بماند؟

در این مورد، کار دیگری نمی‌توان کرد. یک راه همان بود که قبلاً گفتم، به نظرم راه دیگر، این است که کارگردانان از دانشجویان تئاتر استفاده کنند. هم آنها شناخته می‌شوند و سابقه کار پیدا می‌کنند و به حیطه کار حرفه‌ای وارد می‌شوند و هم، همه در تمام کارها پخش می‌شوند، نه اینکه مثلاً یکنفر در چند نمایش باشد و کس دیگری بیکار بماند.

به نظر شما، سطح بازیگری در این چند ساله، بخصوص در جشنواره، بالاتر رفته یا دچار افت شده.

- هنوز تمام کارها را ندیده‌ام، ولی حس می‌کنم امسال به علت تعداد کارها، مقداری دچار افت شویم. مطمئناً سطح کیفی کار کسی که در یک نمایش بازی می‌کند و تمام انرژی خود را معطوف آن می‌کند بالاتر از سطح کار امثال من است که در چند نمایش بازی می‌کنیم، من اگر خیلی قوی و پر انرژی باشم خودم را تا اجرا سالم نگه می‌دارم!

نسیم ادبی - بازیگر
ورود به عرصه بازیگری: ۱۳۷۲

بازی در نمایش‌های : تنبور نواز (هادی مرزبان)، ایلیات (محرم زینال زاده) اقلیما (اعظم بروجردی) تولد تا تولد (نادر رجب‌پور)، سرشت سوگناک زندگی (محمود عزیزی) اهل اقاقیا (آناهیتا اقبال نژاد، برنده‌ی دوم جایزه بهترین زن از جشنواره‌ی کانون‌ها)، شمس پرنده (پری صابری)، طوفان زوم (حسین پارسایی)، آنتیگونه (پری صابری، اجرا در کلوسئوی رم، ایتالیا)، عروسکی مثل مترسک (رضا عطایی‌فر، جایزه اول بازیگری زن در جشنواره‌ی دانشجویی و جایزه‌ی دوم بازیگری در جشنواره‌ی کانون‌ها)، رند خلوت نشین پری صابری، روز رستاخیز (فرهاد مهندس‌پور)، آنتیگونه (مجید جعفری)، من و هزار تو (آرش دادگر)، یوسف و زلیخا (پری صابری)، ببرکاپیتان (ایمان افشاریان)، بازپرس وارد می‌شود (عباس غفاری، نمایشنامه‌خوانی)، ماه و پلنگ (شیوه ابراهیمی، نمایشنامه‌خوانی)

نگاه کسانی که سال‌هاست، در روی پا ماندن این تئاتر نوپا کوشیده‌اند، می‌تواند به نوعی گره‌گشای رویدادهای ناگوار برای اهالی تئاتر باشد. با درنظر گرفتن اینکه جهان بینی عمده‌ی افراد در یک مجموعه تئاتری، حاوی نظرات گوناگونی است، علت‌ها و معلول‌ها را در کنار هم به مقایسه می‌نشینیم و می‌خواهیم بدانیم راهکارهای غیر ایدئولوژیک برای به بار نشستن این تئاتر نوپا چیست؟

اشخاصی که در این باره به ما به گفتگو پرداختند. کسانی بودند که به دلایل مختلف از تئاتر فاصله گرفته‌اند و امروزه یا در زمینه سینما و تلویزیون، تحقیق و پژوهش می‌کنند و یا به هنرهای تجسمی مشغولند و یا حتی در حوزه ادبیات داستانی زندگی می‌گذرانند. اینان هریک با دغدغه هایی شخصی و انگیزه‌های مجزا از دوری خود از صحنه تئاتر می‌گویند. الگوها و فاکتورهایی که چکیده گفتگوی ماست از چند بُعد قابل بررسی است:

دوری جستن از تئاتر، اقتصاد در تئاتر، جایگاه گروه در تئاتر، آیا ما تئاتر داریم؟ دانشگاه و آموزش... مهمترین فاکتورهای گفتگوی ما را تشکیل می‌دهد.

چرا عده‌ای تئاتر کار نمی‌کنند؟ همین سئوال سبب تهیه این گزارش شد. گروهی که با آنها به گفتگو نشسته‌ایم از چند جهت با یکدیگر متفاوتند. عده‌ای از این افراد اگر چه به فعالیت تئاتری مشغول نبوده‌اند. اما ید طولایی در تلویزیون و سینما داشته‌اند و از هر حیث می‌توانند دلایل قابل قبولی برای این دوری عنوان کنند.

"حسین کسبیان" دراین باره‌ی چنین توضیح می‌دهد: «انقلاب که شد جوانان آمدند و گفتند تاریخ مصرف شما تمام شده. بروید... ما هم همین کار را کردیم. بعد از ۲۵ سال بهزاد فراهانی می‌گوید: "تئاتر ما دارد به شرایطی می‌رسد که در دهه چهل قرار داشت." دوری از تئاتر تنها به دوره‌ی ما معطوف نمی‌شود. زمانی که ما شروع به کار کردیم، عبدالحسین نوشین از ایران به شوروی پناهنده شد. خبرنگاری از دولت شوروی وقت مصاحبه‌ای با نوشین گرفت. وقتی از او پرسید: چه حالی داری؟ پاسخ داد: مثل ماهی که از دریا دور شده باشد. برای وطنم تقلا می‌کنم. من هم چنین دغدغه هایی دارم. با این حال این تنها مشکل ما نیست در تمامی کشورها نیز همه‌ی این مسایل وجود دارد.»

پاسخی که "هوشنگ توکلی" می‌دهد نیز تقریباً در راستای سخنان کسبیان است:

«در سال‌های اول انقلاب قبل از اینکه جریانی بخواهد کسی را حذف بکند، هنرمندان خودشان یکدیگر را حذف می‌کردند و این اولین ضربه به جامعه تئاتری ما بود. دومین جریان انحرافی در تئاتر بعد از انقلاب مدیریت نامطلوب بعضی از اشخاص بود. نسلی که روی کار آمد، اطلاعات مورد نیاز را نداشت. آموزش‌های کافی را ندیده بود و فاقد دانش و تجربه بود. ما کار نکردیم، چون باید در چند جبهه وارد جنگ می‌شدیم. یکی با خودی‌ها و دوم با امکاناتی که مخروبه شده بود. احساس می‌کردیم باید جا را برای جوانترها باز کنیم. من اعتقاد دارم به تئاتر ما یک ظلم تاریخی شده است. احساس می‌کنم از سال ۶۴ به بعد جریان حرفه‌ای در تئاتر وجود ندارد.»

اما "رضا کیانیان" که ممکن بود با نمایش "حرفه‌ای‌ها" به کارگردانی "بابک محمدی" در جشنواره شرکت کند به دلایل دیگری اشاره دارد:

«قرار بود امسال نمایشی را اجرا کنیم. این کار را تمرین کردیم و به بازبینی رسیدیم. با اینکه اعتقاد داشتیم بازبینی برای کسانی است که شناخته نشده‌اند. چون در تمام دنیا گروه‌های حرفه‌ای را برای کار کردن دعوت می‌کنند. ما این کار را بدون اینکه قراردادی ببندیم، تمرین کردیم. حتی پذیرفتیم که بازبینی شویم. وقتی گروه بازبین به من می‌گوید: ساعت ۹ بیا. من هم احترام می‌گذارم و می‌آیم. ولی وقتی گروه بازبین تاءخیر می‌کند. این به منزله آن است که من به خودم بی‌احترامی کرده‌ام. حالا آن‌ها می‌خواهند به من احترام بگذارند یا نه، مسئله‌ی دیگری‌ست. با این شرایط احساس می‌کنم اگر کار نکنم، بهتر است. در حالیکه تئاتر به من انرژی می‌دهد و دوست دارم که هر از چند گاهی تئاتر کار کنم.»

"سیاوش طهمورث" نیز دو عامل را موجب دوری‌اش از تئاتر می‌داند: "مشکلات اقتصادی" و "مدیریتی" که موانعی را برای اهالی تئاتر ایجاد می‌کند. "هایده حائری" نیز در آخرین مصاحبه‌اش با یکی از مجلات به این نکته اشاره می‌کند: «چند متن را ارایه کرده‌ام که تصویب شده. اما وقتی فکرش را می‌کنم که با امکانات اندک بخواهم گروهی را جمع و بعد رها کنم، ترجیح می‌دهم اصلاً کار نکنم. به هر حال همین مسایل باعث شد که من طی این ۱۲ سال تئاتر کار نکنم. من سیاست‌های بعضی همکارانم را درست نمی‌بینم، جشنواره کاسه‌ی کوچکی است که نباید به آن قانع بود. هنرمند خوب زیاد داریم. اما به شرطی که یک حداقل ماهانه‌ای برایشان درنظر گرفته شود که بدانند می‌توانند راحت کار کنند.»

این سخنان گروهی است. که هر از چند گاهی در تئاتر حضور بهم می‌رسانند و با اینکه شرایط برایشان ایده‌آل نیست، سایر هنرهای نمایشی را بی‌نصیب نمی‌گذارند.

در این گزارش جای کسانی چون: عباس جوانمرد، شهرو خردمند، اکبر رادی، نصرت کریمی، مصطفی اسکویی، مهین اسکویی، محسن یلفانی و... خالی است. وقتی "محمود دولت آبادی" را در جریان این گزارش قرار دادیم گفت:

«من نمی‌توانم در میان کسانی که خود باعث تعطیلی سندیکای تئاتر شدند، دلایل خود را عنوان کنم. تنها به این مسئله اشاره می‌کنم که وقتی کسانی مثل یلفانی، ناصر رحمانی‌نژاد. عباس جوانمرد، ابراهیم مکی و... دلایل خود را عنوان کنند، دلایل من هم مشخص می‌شود. قطع ارتباط من با تئاتر به سال ۱۳۵۳ - وقتی از زندان آزاد شدم - برمیگردد. بعد از انقلاب با جلای وطن بعضی از اهالی تئاتر و یا برخورد سخت سیستم با کسانی مثل سعید سلطانپور مواجه شدم و تصمیم گرفتم که کار تئاتر نکنم... حدود ۸ سال پیش به رکن‌الدین خسروی پیشنهاد دادم "لیر شاه" شکسپیر را کار کند تا من هم دوباره بازی کنم... اما خسروی هم جلای وطن کرد.»

اینها حرف دل کسانی است که از تئاتر دورند. این اشخاص به نوعی به مدیریت‌های اداری، سیاست‌های غلط، تقسیم ناعادلانه بودجه، نداشتن امکانات کافی اشاره کرده‌اند و این در حالی‌ست که بیست و دومین جشنواره‌ی تئاتر فجر در حال برگزاری است. آیا تنها با برگزاری جشنواره‌های متعدد می‌توانیم داعیه‌ی داشتن تئاتر را در ذهنمان بپرورانیم؟ "رضا کیانیان" در این رابطه چنین می‌گوید:

«در ایران آنقدر جشنواره داریم که دیگر تئاتر در این بین دیده نمی‌شود. همه جشنواره‌ها هم مثل هم هستند. جشنواره‌ی تئاتر ماه همان جشنواره‌ی تئاتر فجر است با لباسی دیگر. کلاً جشنواره‌ها از نظر آماری به نفع مسئولان امر است». "سیاوش طهمورث" معتقد است: در جایی که تئاتر وجود ندارد جشنواره به کار نمی‌آید ولی "عنایت بخشی" جشنواره را موجب تکاپو می‌داند و آن را محلی برای بروز استعداد گروه‌های شهرستانی می‌داند. "حسین احمدی‌نسب" درباره‌ی این موضوع می‌گوید: «نه تنها جشنواره فجر، بلکه باقی جشنواره‌ها نیز مفید نیستند. در تمام سال گروه‌ها از تئاتر غافلند. حرکت منسجم تنها برای جشنواره‌ها صورت می‌پذیرد. یک کارگردان بازیگرش را نمی‌شناسد. بازیگر نیز طبعاً کارگردانش را نمی‌شناسد. در یک جشنواره از یک نویسنده، نزدیک هشت نمایشنامه پذیرفته می‌شود، این نویسنده باید خودش به این موضوع معترض باشد اما...»

کثرت جشنواره‌ها شاید بتواند به لحاظ آماری به کمیت تئاتر بیافزاید اما به منزله‌ی کیفیت مناسب برای یک مجموعه‌ی تئاتری نیست. از طرف دیگر تبدیل جشنواره به مهمترین امکان برای اجرای یک نمایش نیز موضوعی است که در دراز مدت به نزول کیفیت آثار کمک می‌کند. اگر فرض کنیم در موقعیتی نامطلوب توانایی برگزاری جشنواره تئاتر را نداشته باشیم تکلیف تئاتر چه می‌شود؟ آیا در این صورت تعطیلی جشنواره به منزله‌ی تعطیلی تئاتر است؟ مسایل اقتصادی نیز در تئاتر جزءلاینفکی از مشکلات اهالی این هنر است. اگر در میان افراد جامعه تئاتر، اقتصاد در وهله اول حائز اهمیت نباشد اما جزو مهمترین مسایل آنان است.

زمانی که از یک بازیگر می‌خواهند، تئاتر کار کند، یا درگیر سریال است و یا فیلم سینمایی. اگر هم وقت داشته باشد، باید نزدیک به چهار ماه تمرین کند و این در حالی‌ست که بابت این زمان ،تنها دستمزد یک ماه تمرین و یک ماه اجرا را دریافت خواهد کرد. اما اقتصاد در تئاتر تنها در این بعد جای بحث ندارد. بودجه‌ای که توسط دولت و مجلس به این رشته هنری اختصاص می‌یابد نیز می‌تواند کارشناسی شود. "رضا کیانیان" در این رابطه می‌گوید: «با آغاز جنگ تحمیلی مجلس بودجه‌ای را که برای تئاتر در نظر گرفته بود برای کمک به جبهه‌های جنگ اختصاص داد... بعد از جنگ مدیران جدید کوشیدند بودجه‌ای که چند سالی بود قطع شده بود با رایزنی‌های منطقی پس بگیرند و تقریباً موفق هم شدند، اما این بودجه که به گروه‌هایی خاص اختصاص یافت، تنها از نظر آماری به کمک مرکز هنرهای نمایشی می‌آمد.»

"سیاوش طهمورث" نظر دیگری دارد:

«حتماً بودجه‌ای وجود دارد. اگر این بودجه واقعا به اندازه مساوی در بین گروه‌های نمایشی تقسیم شود، تئاتر ما منظر دیگری پیدا می‌کند. اما شکل درآمدها و مخارج برای تئاتر کشور مشخص نیست.»

"هوشنگ توکلی" اقتصاد را به شکل دیگری نقد می‌کند: «اقتصاد معلول است، علت نیست. یک بحران است. در شرایط مختلف عرضه و تقاضا درست صورت نمی‌گیرد. چون امکانات عادلانه تقسیم نمی‌شود. بحران‌زایی موجب می‌شود تا مسایل اقتصادی به مشکلات بیافزاید.»

شاید اقتصاد عامل مهمی برای دست‌اندرکاران تئاتر محسوب شود. اما تنها این موضوع نیست که موضع اشخاص را تعیین می‌کند. شاید عدم انسجام گروه‌های تئاتری و همچنین مدیریت‌های ادواری موجب می‌شود که نظم و برنامه‌ریزی برای فعالیت هنرمندان نیز متغیر باشد. "هوشنگ توکلی" بازگشتش به تئاتر را به دو عامل مربوط می‌داند:

تئاتر امروز از نگاه دیروز و امروز

مهدی عزیزی

«باید شرایط دو جانبه‌ای فراهم شود تا بتوانیم کار کنیم. داشتن گروه، مهمترین عامل برای اجرای تئاتر محسوب می‌شود. من بالشخصه نمی‌توانم موردی کار کنم. گروه می‌تواند دارای سبک باشد. گروه یعنی دست و پای تئاتر. متقابلاً مدیریت‌ها نیز باید بودجه‌ای را جهت ساخت و ایجاد سالن‌های نمایش اختصاص دهند. این گونه اقدامات گروه‌ها را هرچه بیشتر مشتاق به فعالیت می‌کند.»

تشکیل گروه می‌تواند به انسجام و انتظام تئاتر کمک کند. "سیاوش طهمورث" در این ارتباط چنین می‌گوید:

«مشکل این است که هنوز گروه تئاتری برای بعضی از دوستان تعریف مشخص ندارد. گروه یعنی مجموعه‌ای که در دراز مدت، روزی ۱۲ ساعت کار کند، اتودهای مختلفی را به اجرا درآورد، نمایشنامه‌های مختلفی را مطالعه کند و روی معانی، بدن و بیان، تلاش مستمری داشته باشد. آن وقت بعد از ۵ یا ۶ سال می‌توانیم بگوییم ما یک گروه تئاتری داریم.»

"رضا کیانیان" فعالیت در یک گروه را اینگونه توصیف می‌کند: در تمام دنیا تئاتر با گروه زنده است. من نمی‌فهمم این تئاتری که امروز می‌بینم یعنی چه؟ اگر گروه تئاتری باشد من هم کار می‌کنم. آن وقت است که تئاتر برایم معنا پیدا می‌کند. من علاقمندم تئاتر را در گروه کار کنم تا اتفاقی. برگزاری جشنواره‌های کنونی یک سیاست کلی است که بعد از انقلاب اسلامی تدوین شد و هر سال این سیاست براساس اهدای جوایز تغییر می‌کند. چون گروه‌های دیگر براساس جوایز سال قبل آثار بعدی خود را ارائه می‌کنند که این عامل باعث می‌شود که علاوه بر خود گروه‌ها، طیف تماشاگر نیز از دست برود.»

حسین احمدی نسب نیز به نبود نظم و امکان برای تشکیل گروه معترض است:

«اگر قرار بر این است که تئاتر کار کنیم. نیاز به یک گروه منسجم داریم. اگر تنها برای جشنواره کار کنیم، طبعاً تئاتر تعریف نمی‌شود. باید شرایطی فراهم شود که در خور تئاتر باشد. برنامه‌ریزی صحیح می‌تواند این مهم را موجب شود. ماکسیم گورکی در نامه‌ای به استانیسلاوسکی می‌نویسد: "من از تو سپاسگزارم که ارتشی منظم را در تئاتر روسیه بوجود آوردی." ولی ظاهرا ما در این زمینه‌ها هیچ انسجامی نداریم.»

می‌توان نمایش را قالبی برای اندیشه، روندی برای شناخت، شیوه‌ای برای برگرداندن مفاهیم انتزاعی به شرایط ملموس انسانی دانست. بنابراین، نه تنها ملموس‌ترین رفتار واقعی انسان‌ها، بلکه ملموس‌ترین قالب اندیشه ورزی و تعمق در اطراف وضعیت‌های انسانی را می‌توان نمایش خواند. هر نمایش بنابه ماهیت ذاتی خود، آفرینشی جمعی است. پس می‌توان آن را اجتماعی‌ترین نوع هنر خطاب کرد. اما اینجا این سئوال تکراری مطرح می‌شود که آیا ما تئاتر داریم؟ برای اینکه تئاتر داشته باشیم به چه چیزهایی نیازمندیم؟

«ما تئاتر داریم، چون تماشاگر تئاتر داریم. علت دیگرش آنکه بازیگر تئاتر داریم. کارگردان طراح و چهره‌پرداز تئاتر داریم. پس تئاتر داریم.»

"رضا کیانیان" به داشتن تئاتر صحه می‌گذارد. "عنایت بخشی" نیز حد اعتدال را پیش می‌گیرد و می‌گوید:

«اگر بگوییم تئاتر نداریم، بی انصافی است. شما می‌توانید در مجموعه‌ای که وجود دارد تئاتر ببینید. ولی بازهم به‌طور قطع نمی‌توانیم بگوییم تئاتر داریم. چون کار حرفه‌ای صورت نمی‌گیرد و زمانی که قرار است کاری صورت بگیرد، امکانات لازم برای آن وجود ندارد.»

"هوشنگ توکلی" به سئوال ما این گونه پاسخ می‌دهد:

«دوره‌ی شکوفاییِ تئاتر ایران به دهه‌ی چهل برمی‌گردد. تئاتر در معنای واقعی کلمه، همان تئاتر غربی است که در ایران رونقی ندارد. چون تئاتر در ایران بیشتر شکل توده‌ای دارد. تاءسیس تئاتر ۲۵ شهریور (سنگلج)، مصادف است با رونق تئاتر در ایران. در اوایل دهه چهل کسانی چون حمید سمندریان و داود رشیدی که تئاتر اروپا را خوب می‌شناختند تلاشی برای روی کار آمدن این نوع از تئاتر (تئاتر غربی) کردند، اما آنچه باید، اتفاق نیفتاد. سال ۴۷ تشکیلاتی بوجود می‌آید به نام "کارگاه نمایش"، این کارگاه موفق شد تفکر تئاتر غربی را تمرین کند و آموزش بدهد. با آغاز کار این گروه بهترین آثار نمایشی در ایران به اجرا درمی‌آید. کارگردانانی چون ایرج انور، شهرو خردمند، آربی آوانسیان و بیژن مفید. از مهمترین اعضای کارگاه نمایش بودند. پس می‌توانیم بگوییم تنها کارگاه نمایش بود که توانست تئاتر را به تعریفی حقیقی برساند.»

پتانسیل‌های نمایش در ایران شاید منحصراً به دهه چهل ختم نشود. اما دیگران نیز دهه چهل را دوران شکوفایی و اقتدار تئاتر ملی ایران می‌دانند. "احمدی نسب" به فراوانی امکانات تئاتری در دهه چهل اشاره می‌کند و می‌گوید:

«آن زمان هر گروهی برای خود در اداره تئاتر یک اتاق داشت. گروه‌ها برای اجرا به شهرستان‌ها می‌رفتند. فستیوال نیز برگزار می‌شد ولی نه به اندازه امروز.»

"کیانیان" دوره‌ای خاص را دوره شکوفایی نام گذاری نمی‌کند اما "حسین کسبیان" نیز به‌مانند هم‌نسلان خود از تئاتر دهه چهل به عنوان دوران شکوفایی یاد می‌کند.

اما با تمام آنچه گفته شد طیف جوانی که امروز بازوی توانمند تئاتر ایران محسوب می‌شود، با تمام ناملایمات و دشواری ها با سینه‌ای ستبر در برابر تمامی مشکلاتش قد علم می‌کند. اما این طیف از نگاه دیگر اشخاص و اهالی تئاتر که امروز از تئاتر فاصله دارند چگونه تعریف می‌شود؟ یکی از کارگردان‌های قدیمی تئاتر می‌گوید:

«یک تئاتری با روزنامه ارتباطی ندارد. در وهله‌ی اول کشورش و بعد جهان را نمی‌شناسد. جوان‌های ما محقق نیستند. هنوز علم ندارند. از انتزاع به انتزاع می‌رسند. فاقد تخیل هستند. بیشترشان کتاب نمی‌خوانند و از دنیای شعر و موسیقی فاصله گرفته‌اند... در تئاتر به قول احمد شاملو باید کرگدن بود. زود آمدن دلیل بر زود رفتن نیست. اگر محمود دولت آبادی خوب می‌نویسد. دلیلش این است که با شخصیت‌های داستانش پیچ و تاب خورده تا به رمانی زیبا رسیده.»

اما اگر حتا بخشی از این نظر درست باشد باید به خود آمد و علت‌ها را جستجو کرد. "رضا کیانیان" در این باره این گونه توضیح می‌دهد: «قبل از انقلاب تنها دو دانشکده‌ی تئاتر وجود داشت: دانشکده هنرهای دراماتیک و دانشکده هنرهای زیبا. اما امروز دانشکده‌های دیگری نیز اضافه شده‌اند. از این دانشکده‌ها هر سال حدود ۱۰۰۰ دانشجو فارغ‌التحصیل می‌شوند. حال مدیریت تئاتر وقتی با بودجه‌ی کم مواجه می‌شود، تصمیم می‌گیرد از این نیروی جوان استفاده کند. به این ترتیب حرفه‌ای‌ها از دور خارج می‌شوند. چون آنها با بودجه‌ی محدود نمی‌توانند کار کنند. حالا این طیف کار می‌کند، حرفه‌ای‌تر که شد او هم کنار می‌رود! به این ترتیب مواد از نظر کیفی پایین می‌آید. حرفه‌ای‌ترها که کنار رفته‌اند به همین دانشکده‌ها پناهنده می‌شوند و به تدریس می‌پردازند. حال اگر من از استادم در دانشگاه ۵۰٪ آموخته باشم دانشجوی من چقدر یاد می‌گیرد؟ و اگر این سیکل ادامه پیدا کند آن وقت چه اتفاقی خواهد افتاد. دانشجوها خیلی خوب هم مطالعه می‌کنند اما هدف مطالعه شان چیست؟ آیا برای آموختن شخصی است و یا... در دوره ما وقتی با گروهی به طور مثال نمایشی از چخوف تمرین می‌شد، در طول تمرین آنقدر درباره آن صحبت می‌شد که یک شمایی از چخوف در ذهن منِ دانشجو نقش می‌بست و بعد هم مطبوعات و منتقدان درباره چخوف و آثارش می‌نوشتند که آموزش خوبی در این زمینه بود. به نظر من باید دانشگاه در ذهن دانشجو سئوال ایجاد کند. آن وقت دانشجوی با سواد به تئاتر تحویل داده می‌شود. رحمانیان، ثمینی، چرم‌شیر، امجد و... نسلی هستند که به خوبی آموخته‌اند.»

"سیاوش طهمورث" نگاه کیانیان را به شکل دیگری عنوان می‌کند:

«اگر دانشجو محقق باشد و تحقیقات مضاعفی بر آنچه در دانشگاه یاد می‌گیرد بکند قطعاً می‌تواند از استادش بهتر هم باشد.»

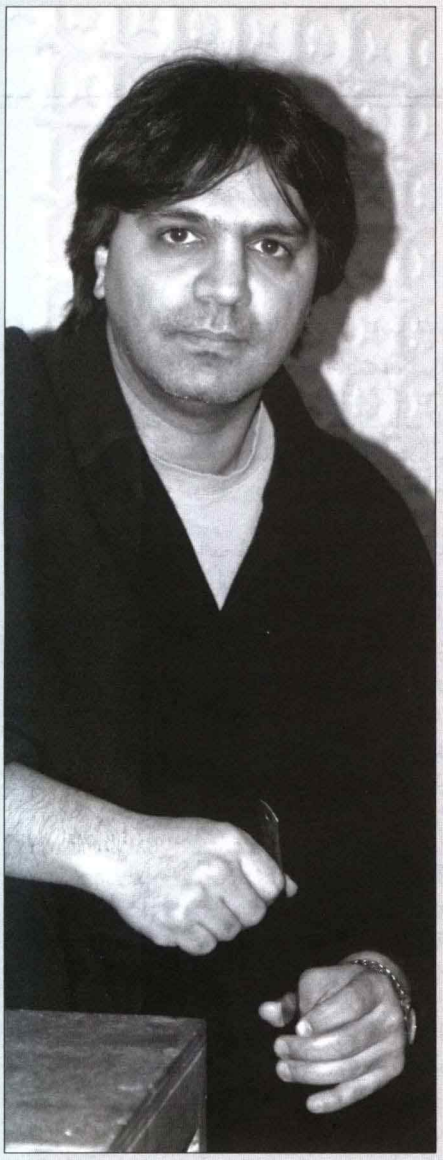
با نگاهی اجمالی به اسامی کارگردانان شرکت کننده در هر جشنواره می‌بینیم که نسل جوان حضوری فعال در فضای تئاتر دارد. هوشنگ توکلی درباره‌ی حضور دانشجویان در صحنه‌های حرفه‌ای می‌گوید:

«پس تکلیف آرزوهای آدمی چه می‌شود؟ قله‌ای نمانده که جوان‌ها فتح نکرده باشند. همین که یک دانشجو در تالار اصلی تئاتر شهر نمایش اجرا می‌کند، یعنی اینکه قله‌ای برای فتح کردنش نمانده است. در دوره‌ی ما دانشجو به خود اجازه نمی‌داد که در محیط حرفه‌ای، تئاتر اجرا کند. همانطور که حرفه‌ای‌ها هم در دانشگاه نمایش اجرا نمی‌کردند.»

توکلی با آنکه منتقد قشر دانشجو است به آنها بسیار امیدوار است:

«نسلی که در تئاتر دهه چهل وارد کارگاه نمایش شد، استعدادهایی را به تئاتر ایران معرفی کرد که محقق بود و دانشجو. کسانی مثل مهدی هاشمی، سوسن تسلیمی، فریده سپاه منصور، پرویز پورحسینی و... بازی درخشان "مهدی هاشمی" در "باغ آلبالو" که "آربی آوانسیان" آن را اجرا کرد از او یک فوق ستاره ساخت. نسل امروز نیز می‌تواند همان طور باشد... تئاتر ما در حال حاضر دوره جنینی خود را پشت سر می‌گذارد. در درون این تئاتر اتفاقی در حال شکل‌گیری است. این قشر جوان می‌تواند دیوار بی‌اعتمادی را تخریب کند و پیش برود. این نسل با تلاشی که می‌کند، جایگاه واقعی خود را پیدا خواهد کرد.»

ما نیز امیدواریم جایگاه واقعی تئاترمان را پیدا کنیم. با وجود تمام بی مهری‌ها، کم لطفی‌ها، کمبود امکانات، تصمیمات ناصحیح و عجولانه و... ما نیز امیدواریم تئاترمان جایگاهی در خور پیدا کند و به منزلگاه حقیقی خود برسد. زمانی که انگشت اتهام به سوی کسی دراز نکنیم و خانواده‌ی تئاتر - چه آنها که حضور مداوم دارند و چه آنها که سال‌هاست از تئاتر دورند - در کنار هم مجموعه‌ای قدرتمند برای تئاتر ایران بسازند. تئاتری که امروز حتی از داشتن ردیف بودجه‌ای در مجلس و یا دوست محروم است و تلاش‌ها برای گرفتن این حق کوچک تا به امروز به نتیجه‌ای نرسیده است.



تشنه‌ی دیدن هستم

گفتگو با نادر داودی، عکاس و روزنامه نگار

روزبه حسینی

گفت‌وگو

اشاره:

در این روزها عکس‌هایی قدیمی در مقالهٔ "تئاتر در ایران؛ از آغاز تا ۵۷" خواهید دید، عکس هایی که ما را به سال‌های دور می‌برد. سال‌هایی که جز شنیده هایی حسرت‌برانگیز و البته همین عکس‌ها چیز دیگری ازشان باقی نمانده. این عکس‌ها گاه در پستوی خانه‌ها نابود شده‌اند، گاه توسط بعضی ناآگاهان سوزانده شده‌اند، گاهی هم توسط همکاران مطبوعاتی دریافت و بعد باز گردانده نشده‌اند.

اما پس از سال‌ها گروهی تصمیم به جمع آوری این عکس‌ها به جهت حفظ حافظه‌ی تصویری تئاتر گرفته‌اند. سرپرست این گروه "نادر داودی" عکاس با سابقه‌ی مطبوعات است که قرار است کتاب مذکور را در زمان جشنواره‌ی تئاتر فجر منتشر کند. گفت و گویی با وی انجام داده‌ایم که در زیر می خوانید.

فکر انتشار کتابی که بتواند در قالب عکس، روایتگر برهه‌ای از تاریخ باشد از کی و چگونه آمد؟ و این کتاب به روایت کدام دوره از تاریخ ایران نظر دارد؟

- شرکت انتشاراتی تماشاگران از سال ۷۵ تصمیم داشت در قالب عکس و جمع‌آوری عکس‌های متعدد از برهه‌ها و دهه‌های قرن بیستم کتاب هایی منتشر کند که از همان زمان سرمایه‌گذاری این جریان هم آغاز شد تا چندی پیش که یکی از آیتم‌های آن در مقوله‌ی تئاتر سرعت بیشتری پیدا کرد.

کل مجموعه کتاب‌ها دارای چه عناوین و آیتم‌هایی خواهد بود؟

- ورزش، سینما، تئاتر، موسیقی و طبیعتاً تاریخ سیاسی و خبری؛ که البته درخصوص روایت آخرین عنوان باید توضیح بدهم که نظر به این که هنوز در حوزه‌ی دیداری و روایت تصویری فضای باز لازم به وجود نیامده است، محدودیت‌ها بیشتر خواهد بود؛ در حالی که می‌دانید که حوزه‌ی نوشتاری و شنیداری به خاطر خاصیت انعطاف پذیری و پوشیدگی‌ها، فضا آزادانه‌تر عمل می‌کند.

گفتید که مجموعه به روایتِ قرن بیستم اختصاص دارد، دقیقاً چه برهه‌ای از تاریخ تئاتر موردنظر این مجموعه‌ی شما قرار گرفته است؟

- در واقع ما به روایتِ تصویری تاریخ تئاتر ایران در قرن بیستم - ۱۹۰۶، ۱۹۰۵ - تا به امروز - جشنواره بیست و دوم فجر - پرداخته‌ایم که طبیعتاً امکان ادامه و تکامل آن در سال‌های بعد وجود خواهد داشت.

در واقع این مجموعه به دوره‌ای از تئاتر ایران نظر دارد که آغاز آن مربوط است به سال‌های آخر مشروطیت که تئاتر به صورت سیستماتیک و با تعاریف غربی آن به ایران وارد شده است و شاید دلیل این که ما عنوان تاریخ مصور "نمایش" روی آن نگذاشتیم، این باشد که ما به پیشینه‌ی تعزیه و آیین‌های نمایشی پیش از این دوره کاری نداشته‌ایم و به تئاتر به مفهوم غربی آن در عنوانِ آن سال‌ها که گفته شد، نظر و مقصود داشته‌ایم.

آیا برای این دوران تقریباً صد ساله، تقسیم بندی زمانی دیگری هم قائل شده‌اید؟

- بله، مجموعه مشتمل بر سه بخش است: یکم از اواخر مشروطه تا کودتای ۱۳۳۲، دوم بعد از کودتا تا انقلاب و سوم از انقلاب تا جشنواره‌ی بیست و دوم - پایان سال ۸۲

این طبقه‌بندی بیشتر دارای نگاهی سیاسی است!

- فکر می‌کنم تطابق این دوران با حوادث فرهنگی و هنری به وضوح دیده می‌شود.

در واقع نقاط عطفی که هم به لحاظ ایدئولوژیک و هم از جهت روابط بین‌الملل و ارتباطات سیاسی - بین‌المللی، در حوزه‌ی فرهنگ هم، مناسبت پیدا می‌کند.

- همین طور است. در ورزش، فرهنگ، هنر، ادبیات و... این نقاط عطف سیاسی، انطباق روشنی پیدا می‌کند؛ به عنوان نمونه می‌توان به آمدن شخصیت هایی مثل "کوین‌بی" و "دیویدسن" در دوران برقراری رابطه با امریکا - پس از کودتا - که هماهنگ با جابه جایی سیاسی در عرصه‌ی روابط بین‌الملل از انگلیس به آمریکا در حوزه‌ی فرهنگ هم دچار همین تاءثرات هستیم.

در میان صحبت هایتان معمولاً می‌گویید: "قضاوت نمی‌کنیم" و تنها روایت‌گر تاریخ هستیم!

- به هر حال از یک منظر واقعگرایانه‌ی فلسفی به مفهوم قضاوت، قطعاً نمی‌توان وجودِ رگه هایی از قضاوت را انکار کرد. اما ما تلاش کرده‌ایم روشی را در پیش بگیریم که مبتنی بر روایت واقعیت مفهوم واقعیت یا رویداد به مفهوم رویداد باشد. سعی می‌کنیم بدون پیش فرض و جهت معینی روایتگر این واقعیات و رویدادها باشیم.

قطعاً در شکل‌گیری و انتقال رخدادهای تئاتری هنری دچار محدودیت‌هایی هم می‌شوید. این محدودیت‌ها در چه اندازه‌ای است؟

- در حد معمول و متداولی که در فضای نسبتاً بازتر امروز در محیط نشر کتاب وجود دارد.

ملاک انتخاب و گزینش عکس‌العمل‌ها برای انتقال رویدادها چیست و چگونه قابل طبقه‌بندی ست؟

- به دنبال رسیدن به نقل واقعیت به مفهوم واقعیت ما باید به یک اصول و "روش" معین و ثابتی می‌رسیدیم که سه‌گونه‌ی مکمل پیدا می‌کند: یکی عکس شخصیت‌های تاءثیرگذار، دیگری اجرای یک نمایش و در نهایت عکس‌هایی است که بیانگر فضای یک دوره یا یک اجرای تئاتری به حساب خواهد آمد. البته از طرف دیگر باید اقرار کنم که ما بعضاً نتوانیم از تمام نمایش‌ها تصاویری در روایت خود داشته باشیم و از سوی دیگر گاه برای انتقال یک فضا یا دوره یا اتفاق مهم جریان ساز تئاتری مثل جشن هنر از عکس هایی که بیشتر جنبه‌ی تزئینی در جهت انتقال آن فضا را داشته‌اند، بهره گرفته‌ایم. البته این قطعاً نتیجه‌ی این واقعیت است که ما اصولاً در حوزه‌ی تصویر دچار فقر یم. من همیشه از منظر یک عکاس می‌گویم که ایرانی‌ها اصولاً آدم‌هایی هستند که از جهت "تصویر" دچار ضعف حافظه [حافظه‌ی تاریخی هم] هستند.

حتماً نظر به نگاه کارشناسانه‌ی شما به حوزه‌ی عکس از حیث کیفی هم دچار وسواس در انتخاب بوده‌اید.

- همین طور است. ما از ابتدا خود را در چند نکته و نگره محدود کرده‌ایم که تا حدود نود و نه درصد می‌توان گفت به آن پایبند بوده‌ایم. اول این که از "اصل" عکس استفاده کنیم، دوم این که عکس پیش از این چاپ نشده باشد، از طرف دیگر جنبه‌ی تصویری بودن و دیدنی و جذاب بودن عکس نیز بسیار حائز اهمیت بوده است.

به لحاظ کمی در سه دوره‌ی تقسیم‌بندی تاریخی چه تعداد عکس جمع‌آوری شده است؟

- در دوره یکم و دوم هر کدام، صد و پنجاه عکس که در دوره‌ی سوم این تعداد بیشتر خواهد بود که هنوز هم در حال افزایش و تکمیل است.

آیا کار تنها به زبان فارسی منتشر خواهد شد؟ دیگر این که در چه کیفیتی به مخاطب عرضه خواهد شد؟

- به زبان انگلیسی و فارسی - توضیحات و اطلاعات - خواهد بود. قطعاً کیفیت چاپ و عرضه تا حدی اهمیت داشته که حتی پیش از آن گاه ساعت‌ها برای پیدایش و شفافیت هر عکس کار گرافیکی - رایانه‌ای جهت بازسازی آن انجام شده است.

آیا به چاپ بعدی این مجموعه هم فکر کرده‌اید؟

- قطعاً این قدم اولی است که پایه‌ای برای کارهای بزرگ‌تر خواهد کرد که امیدواریم در چاپ‌های بعدی هم این اتفاق بیفتد.

چه قدر به این طرح و پروژه به دید انحصاری نگاه می‌کنید؟

- به هیچ عنوان! هدف ما نزدیکی و اعتماد بیشتر خانواده‌ی تئاتر هم بدین وسیله اسباب هم هست. من فکر می‌کنم اصل کار اهمیت دارد. خودِ من تشنه‌ی دیدن هستم - شاید به خاطر خاصیت عکاسان است - و دلم می‌خواهد دیگران هم بیشتر ببینند و حتی بتوانند از آن بهره‌ی تاریخی یا تصویری بگیرند و به امکانات تصویری تئاتر افزوده شود.

نادر داودی

متولد ۱۳۴۱؛ فوق لیسانس علوم ارتباطات از دانشگاه علامه طباطبایی؛ عکاس و روزنامه‌نگار؛ مدیر شرکت فرهنگی تماشاگران، صاحب امتیاز و مدیر مسئول هفته‌نامه‌ی تماشاگران (توقف انتشار ۱۳۸۰)؛ عکاسی در نشریات خارجی مانند: geography National، Middle eastinsiele، ellustrated Sport و... به عنوان روزنامه‌نگار و عکاس مستقل؛ سرپرست انتشار کتاب تاریخ مصور تئاتر ایران

تئاتر آوانگارد

مترجمان: میترا علوی طلب، شهروز یوسفیان

آنتونن آرتو و تئاتر آوانگارد:

در نگاه اول، آنتونن آرتو یار عقیدتی متفاوتی برای اشتاین به نظر می‌رسد. معاشرت او با سوررآلیست‌ها و نظریه‌ی "شقاوت" او که وی را از نظر معنوی با اکسپرسیونیست‌ها هم پیمان کرد، از رویکرد روشنفکرانه و تفکر برانگیز اشتاین، نسبت به نمایش دور است. اما آرتو با کوشش‌های جادوگرانه‌اش جهت هدایت تماشاگران برای درک مستقیم اثر بدون واسطه‌ی زبان یا تفکر سعی کرد به درک اشتاین از تئاتر نزدیک شود. آرتو می‌گفت «من پیشنهاد می‌کنم با تماشاگران همچون طعمه‌ای برای مارگیران رفتار شود و از اندامگان خود آنها برای درک و فهم ظریف‌ترین اندیشه‌ها استفاده شود.» از نظر او نیز روایت داستان در تئاتر به منزله‌ی خنثی کردن جوهر تئاتر بود. او طرفدار تئاتری بود که میزانسن را به متن رجحان می‌داد. به خلاف "گرترود اشتاین"، آرتو ارتباطی مستقیم با فرهنگ و تفکر شرق داشت، و بدین ترتیب توانست مسیر تازه‌ی دیگری را در ظهور تئاتر آوانگارد باز نماید.

یکی از ویژگی‌هایی که آرتو را از اشتاین و سایرین جدا می‌کند، عرفان او است. نوشته‌های او مملو از مفاهیم جادویی و موقعیت‌های روحی است و از تماشاگرانش هم انتظار داشت از شرایط همواره هوشیارانه و متفکرانه‌ای که مورد نظر برشت و حتی اشتاین بود، خود را جدا کنند. اما شباهت آرتو به خانم اشتاین در این بود که با روایت (به معنای داستان) مخالف بود و برای جدا کردن زمان از فضا در ارتباط رایج روی صحنه، به دنبال چاره بود. او می‌خواست تماشاگر به کمک دریافت مستقیم از تصاویر به فهم و ادراک غریزی هنر نزدیک شود تا بدین ترتیب برای ساختارهای تئاتر غربی بعد از رنسانس جایگزینی بیابد. آرتو معتقد بود این جایگزین را در تئاتر "بالینیز" (Balinese) در سال ۱۹۳۱، و در پاریس یافته است. از نظر او در این نمایش کشمکش یا احساسات گسترش نمی‌یابد و از این رو بالینزی‌ها ایده‌ی تئاتر ناب را در یافته‌اند. آرتو تئاتر را در جزیی‌ترین بخش و واحد آن یعنی تصویرهای فضایی (مکانی) می‌دیدو این در واقع به این معناست که آرتو به تئاتر ارتباط، بیش از تئاتر روایت می‌اندیشید. او صحنه را "امکانی برای بیان پویا در فضا و در تقابل با امکانات گفت و گوی کلامی" تعریف می‌کرد. بیانیه‌ی "تئاتر شقاوت" او به منزله‌ی کتاب مقدس هنرمندان تئاتر آوانگارد دهه‌های ۵۰ تا ۷۰ آمریکا بود. آرتو برای رد همه جانبه ساختار و محتوای تئاتر غرب از جمله جنبه‌های متکی به زبان، شخصیت و متن ادبی تلاش می‌کرد. او بعدها حتی سعی کرد صحنه مرسوم و سالن نمایش را نیز حذف کند و آن را با "مکانی واحد بدون پارتیشن یا مرزبندی که تماشاگر درون کنش قرار دارد" جایگزین کند. باید اذعان داشت هیچیک از نظرات آرتو کاملاً جدید نبود و در مقالاتش از اندیشه‌های سمبولیست‌ها، اکسپرسیونیست‌ها و سوررآلیست‌ها استفاده می‌کرد. آنتونن آرتو انقلابی را توصیه می‌کرد که تمام صورت‌های کهن در ایدئولوژی، در شکل و حتی تاءثیرش روی مخاطب را فرو بریزد. نوشته‌های وی از ابداعات "هپنینگ" (Happening) و "لیوینگ تیاتر"، "تئاتر محیطی گروه پرفورمنس" هم بسیار بهره گرفته است.

جان کیج و تئاتر آوانگارد:

خط ارتباطی بین اشتاین و آنتونن آرتو در جان "کیج" قابل شناسایی است. "کیج" کسی است که آرتو را از طریق آهنگسازی بنام پیر بولز (۱۱) کشف کرد و آثار او را به مری کارولین ریچاردز (۱۲) معرفی کرد تا به انگلیسی ترجمه کند. "کیج" از اشتاین تاءثیر زیادی گرفته است، چنانچه کتاب "هر عنوان" او را به عنوان یکی از ده کتاب مهم و مؤثر در زندگی‌اش نام می‌برد. "کیج" هم به دنبال ابزار جایگزین برای فهم تئاتر و ادبیات بود و هم در حیطه‌ی کاری خود نیز به دنبال ابزارهای جایگزینی برای ساخت و ساز موسیقی بود. این دوباره ساخت موسیقی او را به سازماندهی و فهم بنیادین تئاتر و رقص هدایت کرد.

یکی از انقلابی‌ترین تاءثیرات اشتاین تغییر دادن قسمتی از روند خلاقیت، از هنرمند به مخاطب بود. در تئاتری که او پیشنهاد می‌کند، تنها یک راه برای خوانش اثر وجود ندارد. اشتاین به کمک تجربه‌ی سی ساله‌ی ساختارگرایان فرانسه، ایده‌ی متن بسته و خوانش از پیش تعیین شده را دریافت کرده بود اما اعتقاد داشت که دیگر زمان آن به سر آمده و به قول رولان بارت (۱۳) خوانندگان (مخاطبان) دیگر نباید فقط مصرف کننده باشند، بلکه باید خود در تولید متن سهم داشته باشند. اما در نظریات ""کیج"" رجحان شانس و عدم قطعیت، این رویکرد را به مرکزیت در اثر ارتقا داد. "کیج" با ایجاد ساختارهایی که توسط اجراگرها شروع می‌شد و سپس به وسیله‌ی تماشاگران یا شنوندگان کامل می‌شد، همه‌ی گرایشات هنری معنا دار را کمرنگ کرد تا تماشاگران دوباره روی محیطی که اجرا در آن رخ می‌دهد، متمرکز شوند. از نظر "کیج" آنچه موسیقی غیرتعمدی می‌خواهد انجام دهد روشن کردن این نکته برای شنونده است که شنیدن یک قطعه موسیقی به عمل و کنش خود او بستگی دارد. نکته مهم در زیبایی‌شناسی "کیج" فهم و دریافت سکوت است. این زیبایی‌شناسی برای بیان و باز نمود فضا، غیرتعمدی بودن و همچنین، آزادی و خلاقیت به وجود آمد. به بیان دیگر موسیقی برای "کیج"، شامل همه‌ی صداها و سکوت‌ها در ساختار زمانی بود. اما او کشف کرد چیزی به عنوان سکوت مطلق وجود ندارد. بدین ترتیب موسیقی به ابزاری برای ساختاری کردن محیط مبدل می‌شود. همان طور که هنر و زندگی با هم آمیخته‌اند "موسیقیِ" زندگی روزمره هم می‌تواند شنیده شود. با این حال اگر مرز بین زندگی و هنر ناپدید شود، دلیل زندگی هم به پرسش کشیده می‌شود. "کیج" با ظرافت، این سئوال را مطرح می‌کند که "چه چیزی هنر دارد که زندگی فاقد آن است."

"کیج" در اجرای قطعه‌ی ۴ دقیقه و ۳۳ ثانیه که طول آن هم به همین مقدار است، پیانیستی را جلوی یک پیانو می‌نشاند اما هیچ نتی نواخته نمی‌شود. به بیان دیگر چهار و نیم دقیقه "سکوت". در واقع این قطعه "موسیقی" شامل همه‌ی صداهای محیطی سالن کنسرت، خش‌خش برگ‌ها و بارانی که به سقف می‌خورد و نیز سر و صدای خود تماشاگران می‌شود. بخشی از فرضیه "کیج" این است که ما دائماً توسط صداها احاطه شده‌ایم که برخی خوشایند و برخی ناخوشایند هستند و با تمرکز دوباره روی آنها، به دست آوردن تجربه‌های متفاوت از جهان میسر می‌شود. "کیج" درمورد تئاتر هم اعلام کرد "تئاتر یعنی شدن و پیوسته شدن، و هر فرد بشر در بهترین نقطه دریافت آن قرار دارد." با ارایه این طرح زیبایی‌شناسی، تمایز شکل‌های مجزای قبلی شروع به فروپاشی کرد. درست همان طور که بین موسیقی و صداهای دیگر یا حتی بین صدا و سکوت تفاوتی وجود ندارد، تفاوت مهم و معنا داری هم بین موسیقی، تئاتر و رقص وجود ندارد و همه این‌ها، شکل‌های دیداری و شنیداری اجرا هستند.

اگر آن طور که "کیج" باور داشت همه‌ی صداها برابر باشند، دلیل شنیدن یک صدا و به جای بقیه به طور خالص به سلیقه‌ی شخصی برمی‌گردد. "کیج" می‌پرسید چرا باید به کنسرت برود تا آنچه را که یک آهنگ ساز خاص، در ترکیب خوشایند یا جالب صداها احساس می‌کند، بشنود؟ به همین دلیل او شروع به حذف انتخاب‌های هنرمندان از

ترکیب موسیقایی و جایگزین کردن شانس و عدم قطعیت کرد. به این ترتیب "شانس" نوعی آهنگسازی را به وجود آورد: به عنوان مثال "کیج" با استفاده از ایچینگ، تاس و یا شیر یا خط انداختن، به تعیین مجموعه عوامل دشواری چون زیر و بمی صدا، طنین و مدت آهنگ می‌پرداخت. بنابراین سهم آهنگساز بسیار کمرنگ می‌شد. "عدم قطعیت" نتایج تصادفی یافت شده در ساختار فوق را تشکیل می‌داد. به عنوان مثال در ۴ دقیقه و ۳۳ ثانیه، ساختار قطعه - که در واقع چارچوب زمانی است - از قبل تعیین شده، اما صداهای مشخصی که ممکن است در هر اجرا ایجاد شود، غیرقابل تعیین و پیش بینی بود. چرا که صداها کاملاً به محیطی که در آن اجرای خاصی از اثر انجام می‌شد، وابسته بودند. در ترکیبی دیگر به اجراگرها ساختاری داده می‌شد مثل محدودیت زمانی و مجموعه‌ای از کنش‌ها و یا صداهایی که باید خلق شوند، اما اجازه هرگونه آزادی عمل هم برای آنها وجود داشت. در برخی قطعات، نوارمترهایی که برای آهنگسازی ساخته شده بودند به طور تصادفی انتخاب و نواخته می‌شدند.

"کیج" تعریف گسترده‌ای از تئاتر ارایه کرد: «هر چیزی که چشم و گوش را درگیر کند.» به بیان دیگر، تئاتر به وسیله عمل ساده‌ی قاب‌بندی یک کنش (آکسیون) به وجود می‌آید. چنین تعریفی نه تنها سلسله مراتب ارزشی را محو می‌کند، بلکه تراژدی الیزابتن را همپای تردستی کنار خیابان قرار می‌دهد و با منزلت دادن به تماشاگر هم این تعریف، بسیار گسترده‌تر می‌شود. بنابراین اگر تماشاگر دور یک فعالیت چارچوب ذهنی بکشد، آن فعالیت برای آن تماشاگر تئاتر می‌شود، چه "اجراگرها" تمایل داشته باشند یا بفهمند که در اجرا شرکت جسته‌اند یا نه. و بالاخره یادآوری این نکته مهم است که "کیج" آثار خود را ناتورالیستیک می‌دانست. آنچه او انجام می‌داد، تقلید عوامل بیرونی جهان ملموس نبود بلکه خلق و آفرینش به وسیله‌ی تقلید از طبیعت "با روش عملی خود آن" بود.

خلاصه اینکه اشتاین در ساختمان فضایی، سازماندهی دیگرگونه‌ای برای خلق و دریافت هنر پیدا کرد و "آرتو"در از بین بردن مرزهای فیزیکی و ذهنی بین تماشاگران و فضای اجرا، که در واقع بین اثر هنری و دریافت آن است، راه جدیدی برای درک هنر جستجو کرد. اما "کیج" ترکیب فضا - سکوت را به صورت یک "نیاز حیاتی" به ثبت رساند.

هنر اجرا Performance و خاستگاههای گروه و وستر:

«آنقدر درگیر فرم هستم که بتوانم هر چیز را در قالب ساختاری بگنجانم؛ و این صرفاً مفهومی شخصی برای من نیست...»

(الیزابت لوکمپ)

فضای سیاسی اجتماعی آمریکا در اوایل دهه‌ی هفتاد میلادی دستخوش تغییراتی شد که بدون هیچ جای تعجبی و البته کاملاً متاءثر از آن، رویکردهای آفرینش تئاتری - چه به لحاظ سبک و سیاق و چه از نظر درونمایه - تحت‌الشعاع قرار گرفتند. سوء قصدهای سیاسی دهه‌ی شصت تاءثیر منفی بر روحیه‌ی ملی گذاشت چنان که در ۱۹۷۰ اقدامات مسلحانه‌ی دانشجویان معترض دانشگاه "کنت استیت" اوهایو و همچنین دانشگاه "جکسون استیت" می‌سی‌سی‌پی را بدنبال داشت. در نتیجه‌ی طولانی شدن بیش از حد جنگ ویتنام، کالبد اجتماعی آمریکا به طرز قابل ملاحظه‌ای از هم گسیخته شد؛ رسوایی "واتر گیت" و استعفای رییس جمهور "نیکسون" بیش از پیش موجبات سلب اعتماد و باور عمومی را در دانشگاه‌ها رقم زد و به تقویت بدگمانی اذهان کمک شایانی کرد. آرمان‌های اجتماعی نظیر ایثار و از خود گذشتگی و تلاش برای کسب منفعت عام که بیشتر در تخیلات رمانتیک شایع بود تا در واقعیت و عمل، به هر رو مبنای پایه‌ریزی تفکری شد که سرانجام «سیاست هویت» لقب گرفت؛ آنچه که مجامع سیاسی اجتماعی خاصی را بر آن داشت تا با اصرار و پافشاری بر روی مواضع تنگ نظرانه‌ی خود موجبات چالش و درگیری با متحدان پیشین را فراهم آورد. به عنوان مثال جنبش‌های فمینیستی و حقوق مدنی به یکباره خود را مواجه با ائتلاف گسترده‌ای دیدند که بیش از پیش اتخاذ روش‌های مبارزه طلبانه را برای انجام اصلاحات اساسی سیاسی و حتی تجزیه‌طلبی، مجاز می‌شمرد. از آن پس، انحصارطلبی جایگزین تکثرگرایی شد؛ به نحوی که جنبش‌های مستقل درصدد ابراز هویت مطلوب خود برآمدند.

گروه‌های متفاوت اجتماعی، قومی، سیاسی و یا اقتصادی از این شیوه تبعیت نمودند؛ موجی این چنین، اگر نه تماماً ولی با وجود اقتصاد بیمار و رو به زوال تقویت می‌شد. روح جمعی و ایثارگرایانه‌ی ملی نیز رو به انفعال می‌رفت؛ شکست در فرجام جنگ، فقر بنیان‌کن، گسترش مبانی حقوق مدنی و دیگر تلاش‌های صورت پذیرفته برای ایجاد تغییرات عمده‌ی اجتماعی و نیز رواج انحصارطلبی

جنبش‌هایی که روزگاری خوشایند هم بودند، گرایش به درون گرایی و انزوای عمومی را رقم زد. رویکردهایی چند به سلامت فردی که در دهه‌ی شصت رواج یافت از قبیل مراقبه، احضار روح، مواد مخدر و انواع مختلف درمان‌های روانشناسانه، امروزه گوی سبقت را از روش‌های مرسوم ربوده‌اند. در حالی که فرد معیاری برای تحولات اجتماعی محسوب می‌شد شعار تازه‌ی «امر فردی، امر سیاسی است.» توسعه یافت. توجه به این مطلب که چگونه فاکتورهای اقتصادی، سیاسی و اجتماعی - به تنهایی - تاءثیرگذارند همانقدر اهمیت پیدا کرد که نحوه‌ی عملکرد آنها بر تمام طبقات اجتماعی ؛... با این وجود چنین طرز تلقی و تغییر دیدگاهی بی‌شک واجد توان بالقوه‌ی لازم برای جایگزینی ارزشهایی از قبیل شفقت و ترحم با تن پروری و خودپسندی تواءم با آز بود.

"تام ولف"، نویسنده و ناظر اجتماعی، دهه‌ی هفتاد را تحت عنوان "دهه‌ی من" معرفی می‌کند و میل به سخت راندن از "من" و جستجوی خودارضایی مطلوب را از بارزترین ویژگی‌های آن برمی‌شمارد. اگر نسل جوان و نوبالغ امروز، تاءییدی بر این حقیقت می‌خواهد که آن روحیه‌ی جمعی دهه‌ی شصت کاملاً از بین رفته، کافی است تنها نگاهی به فروپاشی و تجزیه‌ی گروه‌های "راک" آن دوره و معروف‌ترینشان (بیتل‌ها) بیاندازد. اگرچه فروپاشی مشابهی در اجتماعات تئاتری، چندان نمی‌توانست تاءثیر شگرفی بر چشم‌انداز وسیع فرهنگی بگذارد، با این حال، یقیناً به خوبی می‌توانستند مبین انتقالی در تکامل تدریجی جنبش آوانگارد به شمار آمده و حتی بر جریان رایج تئاتری تاءثیرگذار باشد. پیش از این و تا سال ۱۹۶۷ تنها تک درام‌های «ریچارد فورمن» به‌جای توجه به جهان اطراف، نوید بازگشت به درون و دستیابی الهامات خلاق را می‌داد؛ اگرچه دین وی به حوزه‌ی روشنفکری رایج، ارزش آثارش را فراتر از یک تعهد خودشناسانه‌ی صرف ترفیع می‌بخشید.

با این حال وجود شکل تازه‌ای از اجرا، مقدمتاً با تمرکز و تکیه بر فرد و مسایل وابسته‌اش، اگر چه نه تماماً با ضمیر و خویشتن وی، به منصه‌ی ظهور رسد. هم سو با تمایلات غالب در سطح عام جامعه، چنین تئاتر درون‌نگری که در آغاز بعنوان نقطه‌ی شروع مناسبی برای این نسل غامض و بدعت گذار مصالح نوین (همچون گروه و وستر) مطرح شده بود، به تدریج به سوی فرم‌های تن پرورانه‌ی نمایشی تغییر جهت داد؛ چیزی که اغلب و نه البته همواره بعنوان هنر اجرا شناخته شد.

"اسپالدینگ گِری" و "الیزابت لوکمپ" و تئاتر آوانگارد:

"اسپالدینگ گِری" که در دهه‌ی هفتاد میلادی با ایفای نقش در اجراهای «کُمون» و «دندان جنایت» (۱۹۷۲) به گروه نمایشی «ریچارد شخنر» پیوست، سرگرم بازی در نمایش «ننه دلاور» (۱۹۷۴) و در قالب کاراکتر "SwissCheese" بود که در همان حال نیز در کلاسهای آزاد "بیردهافمن" و کارگاه‌های "رابرت ویلسون" شرکت می‌جست. اگرچه رویکرد "شخنر" به فن بازیگری غالباً متاءثر از آموزه‌های دیالکتیکی "برشت" مابین بازیگر و نقشش بود با این حال "حفظ امانت روانشناسانه و بیان تمام و بی‌کم و کاست احساسات" چنان که خود "گِری" توصیفش می‌کند، برجسته می‌نمود. اما کارگاه‌های "ویلسون" موج تازه‌ای به پا کردند. "من شروع به تجربه‌ی جریانی از احساسات کردم که نمی‌توانستم نامی برایش قایل شوم، چرا که مستقیماً با جریان فیزیکی و تحرکات بدنی مرتبط بود و همواره چنان سریع و در عین حال مبهم و متناقض رخ می‌نمود که به سختی ممکن بود بتوان توصیف دقیقی از آن ارایه کرد یا نامی بر آن نهاد؛ صرفاً نوعی بیان مستقیم و بی‌واسطه بود..." که بنظر می‌رسید نوعی تغییر در نحوه‌ی پاسخگویی به تحرک بدنی افراد دیگر حاضر در صحنه، محسوب می‌شد. به سخنی دیگر، این شیوه‌ی بازیگری نوعی انتقال ادراکات از ابراز ظاهری احساسات به سوی برقراری ارتباطی عمیق‌تر با عواطف درونی (روحی) بود.

"الیزابت لوکمپ" که به همراه "گِری" در دهه‌ی هفتاد، بعنوان دستیار کارگردان و گاهی نیز بازیگر به همین گروه پیوست (او و "گری" یک زوج موفق به شمار می‌آمدند.) به گونه‌ای مشابه کم‌کم شیفتگی مختص خود نسبت به رویکرد

"شخنری" بازیگر را از دست داد؛ چرا که به زعم او، کار به این شیوه عاری از هرگونه تعهد زیبایی شناسانه و روشنفکرانه بنظر می‌رسید. به عنوان یک هنرمند گرافیست وی سعی داشت تا حس و ادراک هنرپیشه را از کارش جدا ساخته و میانشان فاصله‌ای بیاندازد؛ خودش در این باره توضیح می‌دهد: «فکر می‌کنم اجرای "دیونسیوس" در سال (۶۹) مشخصاً توانسته بود پُلی میان جهان تئاتر و جهان هنر ایجاد نماید.»

«از نظر ساختاری، نمایش، اثری غیرخطی بود و بسیاری از قراردادهای معمول فضای تئاتری را آزادانه شکست و زیر پا نهاد؛ قاعدتاً متن قطعه‌ی نمایشی می‌بایست حکم پُلی را از این میان بازی کند در حالی که فکر می‌کنم برعکس، الهامات افراد درگیر کار بیشتر به نوعی تئاتر خاورزمین پهلو می‌زد؛ بازیگران می‌خواستند افراد بزرگی جلوه کنند در حالی که در آنها فاقد قریحه‌ی لازم بودند و یا آنکه اساساً هیچ دلبستگی خاصی به متن نمایشی از منظر مفهومی‌اش نداشتند...»

"لوکمپ" بیشتر جذب ساختار موسیقایی و هندسی اجراهای "ویلسون" از جمله "نگاه مرد ناشنوا" و همچنین ژستهای انتزاعی آثار "فورمن" شده بود. بنابراین در زمان روی صحنه رفتن "ننه دلاور"، "گری"، "لوکمپ"، دو تن از اعضای گروه با تنی چند از دوستانشان مستقلاً در حدود احداث کارگاه شخصی شان به منظور کشف رویکرد تازه‌ای از شیوه‌ی اجرا برآمدند. یکی از این کشفیات شخصی آنها به خوبی در کلام گِری مشهود بود؛ «نوعی دیالکتیک میان زندگی و تئاتر... به جای نقش و متن!»

تاءسیس کارگاه گروه مزبور در سال ۱۹۷۵ منجر به روی صحنه آوردن دو اثر تازه شد؛ "یک بال و یک نمازگزار" توسط "الیزابت لوکمپ" و "point Sakonnet" با تنظیم و کارگردانی مشترک "لوکمپ" و "گِری". کمی پس از آن، زمان تهیه‌ی اثری بود که به "تریلوژی رود آیلند" معروف شد؛ شامل "جاده‌ی رامستیک" (۱۹۷۷) و "مدرسه نایات" (۱۹۷۸)، همگی برگرفته از مکان‌های فضای کودکی "گِری"، تا نهایتاً در سال ۱۹۸۰، فعالیت کارگاه مزبور به تشکیل گروه "تئاتر و وستر" انجامید؛ زمانی که "ووستر" آغاز به کار کرد تمام آثار پیشین اعضاء - از سال (۱۹۷۵) - با عطف به گذشته در زمره‌ی آثار گروه مزبور قرار گرفت. "Sakonnet point" نوعی انحراف بنیادین از سبک رایج group Performance [گروه - اجرا] به شمار می‌آورد و در واقع می‌توان گفت که در تقابل آشکار با همه‌ی انواع تئاترهای معاصر آمریکا قرار گرفت.

... در چنین قطعات نمایشی، گروه (ووستر) الهامات شخصی و خودنگارانه‌ی اجرای یک نفره - توسط "گری". را با روح آفرینش جمعی و البته با تخیل خلاق و منحصر به فرد "لوکمپ" بعنوان هنرپیشه - کارگردان در هم آمیخت. "لوکمپ" بعنوان هنرمندی تجسمی، ابزار و مواد اولیه‌ی خود را ابتدائاً از بازی‌های خودنگارانه‌ی "گری" و سپس می‌توان نمایشی کلاسیک به غنیمت گرفته و با ساختار زدایی آنها در قالبی جدید سر و شکل می‌داد و نهایتاً برای اجرای تئاتری موردنظر خود آماده می‌کرد؛ به نحوی که خود وی شیوه‌ی کارش را چنین توصیف می‌کند.

«"اسپالدینگ" حکم مدلی برای نقاشی من را دارد. سایر اعضای گروه در نقاشی‌ام در طی یک لحظه‌ی خاص یاریم می‌کنند و اما در لحظه‌ای دیگر این منم که آنها را در ارتباطی هماهنگ با "اسپالدینگ" ترکیب‌بندی می‌کنم؛ نوعی گفتگو میان مدل و نقاش وجود دارد.

پرتره یا در حقیقت همان نقشی که بروز می‌کند آمیزه‌ی تصور مدل از خودش و تجسمی است که نقاش شاهدش بود و به آن سر و شکلی بخشیده است؛ در پرتره‌ی نهایی، زمانی که نقاش و مدلی که نقاشی شده، هر دو یکدیگر را تشخیص دهند نوعی همکاری بی‌نظیر صورت پذیرفته است؛ هنرپیشه‌ای به نام "اسپالدینگ گری" حاصل چنین همکاری است."

این شیوه، روشنی بغرنج و دشوار محسوب می‌شد؛ درست همانطور که مثلاً ""گرترود اشتاین"" در رمان "خودنگاشته‌های آلیس. ب. توکاس" نوعی ماسک ادبی برای وی خلق کرد. بنابراین لوکمپ توانسته بود دست به خلق چهره‌ی تئاتری جدیدی جدای از خود "گری" واقعی بزند.

روند آفرینش متن به کمک "شیء یافته‌ها" موجبات خلق سبک نوینی شد که "تئاتر کولاژ" نام گرفت. بیش از "فورمن" و "ویلسون"، آثار "مردیت مانک" بعنوان کارگردان، آهنگساز، فیلمساز و خواننده بود که مهمترین تاءثر را بر "گری" و لوکمپ" گذاشت.

"مانک" در اواسط دهه‌ی ۶۰ نمایشنامه هایی را به صحنه برد و در سال (۱۹۶۸) گروه اجرایی "House" را پایگذاری نمود که پیشگام آثار ممتاز بسیاری شد.

بیشتر قطعات نمایشی "مانک" کند و کاوی درون خاطراتند و اغلب نوعی تقابل مابین ادراکات، گذشته و دریافتهای زمان حال را تداعی می‌کنند. بعنوان مقال در قطعه "آموزش به دخترچه" (۷۳-۱۹۷۲) شش زن، عتیقه‌ای را کشف می‌کنند که از آن زن زنده‌ای با لباس زنان اهل پرو بیرون می‌آید؛ زنها آموزش او را بعهده می‌گیرند تا بتوانند وی را متناسب با فرهنگ خود تربیت نموده و به این وسیله تاءکید خاصی بر ذات معنای فرهنگیِ زنانگی‌شان نمایند. تصاویر چنین اجراهایی که اغلب حول و حوش اشیاء مادی از قبیل یک فنجان قهوه، یک جفت لیوان، یک چمدان و یا ماکتی از یک خانه‌اند. بنظر می‌رسد که از خاطرات شخصی خود "مانک" نشاءت گرفته باشند اگرچه ظاهراً این نمایشنامه‌ها جنبه اتوبیوگرافی صرف ندارند؛ چنان که "سالی بینز"، مورخ رقص توصیف می‌کند: "مانک"، خالق دست نوشته‌های زمان گذری است که در آن، گذشته، حال و آینده در هم می‌آمیزند.»

چشم انداز ساختار ذهنی در آثار "مانک" و بهره‌گیری از اشیاء و ابزار خاطره‌برانگیز، اساس "Sakonnet points" و نمایشهای بعد از آن را پی‌ریزی کرد. بکارگیری "شیء یافته‌ها"ی ساده، همچنین بعنوان عاملی در شیوه‌ی اجرایی "Hapening" مطرح بوده و در اوایل دهه ۷۰، در مجموعه اجراهای "استولدت لژمان" که به منش فردی می‌پرداخت، مورد استفاده قرار گرفت؛ "لوکمپ" از وی به عنوان یکی از منابع الهام خود یاد کرده است. علیرغم جنبه‌ی خشک و مقدس مآبانه موجود در بسیاری از آثار دهه‌ی ۶۰ با این حال همچنان، نوعی متنِ ادبی فرعی و مفهوم تماتیک قوی که به ماورای دنیای تئاتر ارجاع می‌داد، رواج داشت.

بهر رو، در کارهای "لوکمپ" و "گری" معنا دائماً رو به پیچ و خم‌های روحی - روانی بعنوان منبع آفرینش هنری یعنی - ضمیر آدمی - نهاده و بطرز غیر قابل کنترلی وابسته به نحوه‌ی اجرا بود. "Sakonnet point" ضرورتاً قطعه انتزاعی آمیخته به حرکت و صدا و تقریباً عاری از هرنوع گفت و گویی بود؛ در واقع نوعی یادآوری امپرسیونیستی و لطیف از خاطره‌ی عیاشیهای زمان کودکی و در طی استمرار ملال آور تابستان‌های مملو از وقت گذرانی بود؛ "گری" با آن لباس‌شنای سبز رنگی که به تن داشت گویی خاطره‌ی روزگار کودکی‌اش را زنده می‌کرد؛ هواپیمای کوچکش را در فضای تاریک و روشنِ «گاراژ پرفورمینگ» (Performing Garage) به پرواز در می‌آورد و با پسر بچه‌ای هشت ساله که شاید به نوعی کودکی خود وی بود سرگرم بازی می‌شد؛ چادر سرخی که از داخل روشن شده بود، در ارتفاع ده فیستی صحنه و بر روی یکی از داربست‌ها بر پا بود و در تمام مدت اجرای یکساعته‌ی نمایش، کنسرتو پیانوی چایکوفسکی از پس قیافه‌های ضدنور درون چادر دائماً به گوش می‌رسید.

حس و حال متفکرانه اغلب تواءم با لحظات پرتحرک بود. لحظاتی که البته همواره به نوعی سکون و عدم تحرک بازمی‌گشت؛ در پایان نمایش چهارتن از بازیگران پتویی را روی کف صحنه پهن می‌کردند و انگار کنار ساحل به پیک نیک آمده باشند، به راحتی دراز می‌کشیدند؛ بعد ملافه‌ها را روی بندرخت می‌کشیدند و نمایش به آرامی و با یک فیداوت هفت دقیقه‌ای از بازیگرانی که بی‌حرکت دراز کشیده بودند به پایان می‌رسید.

حضور فردی به عنوان بازیگر در پس کاراکتر (نقش) کاملاً در اواسط دهه‌ی هفتاد تثبیت شد. اما اجراهای "تریلوژی رود آیلند" ایده‌ی کاراکتر را به حیطه‌ی تازه‌ای سوق داد و موجب شد تا نحوه‌ی ارتباط تماشاگر با نقش - و قاعدتاً - نمایش مدام دستخوش تغییر و تحول شود.

"شخنر" چنان که "گری" توضیح داده است برخود بازیگر تاءکید عمده‌ای داشت؛ چنان که می‌خواست وی را تا حد متن یا حتی فراتر از آن اهمیت ببخشد؛ «تغییری که من از نظریات "شخنر" داشتم این بود که آزادانه می‌توانستم هرچه را بخواهم انجام دهم... هرکسی که بخواهم باشم و علاوه بر این مطمئن باشم که خودِ متن این آزادی عمل را می‌دهد؛ من راجع به همه‌ی آنچه به ایفای نقش مربوط می‌شد، شروع به پرسیدن کردم و کشف کردم که متن و کنش (عمل) می‌توانند جدای از هم نیز وجود داشته باشند و دریافت شوند.»

"گری" شیوه‌ی کارش را نوعی استعاره‌ی نقاش گونه می‌خواند: «... من، "فیگور" نقاشی خودم در تئاتر شدم و احتمالات زمانی هر روزه، جدای از بی‌زمانی و "ماندگاریِ" فیگور حکم "زمینه" نقاشی را برایم ایفاء می‌کردند.»

ادامه دارد....

۱۱. Pierre Boulez
۱۲. Mary Caroline Richards
۱۳. Rolan Barth

هنرستان هنرپیشگی (۱۳۳۳)

هر گاه صحبت از پیشینه‌ی تئاتر در ایران می‌شود بی‌اختیار نام خیمه‌شب بازی، تعزیه، تخت‌حوضی و یا حتی بازی‌های نمایشی بسیار کهن که ریشه در قبل از اسلام دارد به ذهن متبادر می‌شود. اما آنچه که امروز به نام تئاتر می‌شناسیم، تکامل یافته‌ی راهی است که بیش از صد سال پیش اولین گام‌های خود را برداشت. شاهرخ گلستان - پژوهشگر ایرانی - روند این تکامل را در یک برنامه‌ی رادیویی ارایه کرده است. آنچه می‌خوانید بخش‌هایی از این پژوهش است:

پیدایش تئاتر غربی (قبل از ۲۸ مرداد)

سرآغاز پیدایش تئاتر غربی در ایران را باید در سال‌های ۶۶-۱۲۶۲ شمسی دانست که تماشاخانه‌ی دارالفنون آماده‌ی بهره‌برداری شد. این تماشاخانه که گنجایش ۳۰۰ تماشاچی داشت، به دستور ناصرالدین شاه ساخته شد و او مسئولیت آن را به "علی‌اکبر خان مزین‌الدوله" که تحصیلکرده‌ی فرانسه، اهل هنر و نقاش‌باشی دربار بود، سپرد. مزین‌الدوله هم بازیگرانش را که همان شاگردان دارالفنون بودند - تعلیم می‌داد و نمایشنامه‌هایی را که اکثراً کمدی‌های مولیر بودند (و او خودش آنها را ترجمه می‌کرد)، به صحنه می‌آورد. تماشاخانه‌ی دارالفنون ۶-۵ سالی بیشتر دایر نبود و به دلیل مخالفت مقامات مذهبی تعطیل شد.

همان زمان ارامنه‌ی ایران که تماس بیشتری با خارج داشتند و زنانشان هم برخلاف زنان مسلمان می‌توانستند به صحنه بیایند، نمایش‌هایی برپا می‌کردند. باید گفت که ارامنه در راه‌اندازی تئاتر ایران نقش مهمی داشته‌اند. "آربی آوانسیان" درباره‌ی اوایل کار ارامنه در دهه‌ی ۸۰ قرن ۱۹ می‌گوید:

«در واقع در تبریز بود که برای اولین بار زنی در ایران به روی صحنه رفت. او دختر یک کشیش بود. این کشیش خودش در حیات پشت خانه‌اش چادر می‌زد و اولین تئاترها را در آنجا اجرا می‌کرد و دخترش بازیگر این تئاترها بود. ۳-۲ سال بعد از تبریز، ارامنه‌ی تهران کار تئاتر را شروع کردند. چند سال بعد، در ۱۲۶۵ ه‍.ش است که ارامنه‌ی جلفای اصفهان فعالیت‌های مستمر تئاتری شان را آغاز می‌کنند.»

"پرویز ممنون" درباره‌ی سابقه‌ی تئاتر در اصفهان می‌گوید:

«اولین کسانی که تئاتر معاصر اصفهان را پایه گذاشتند، ارامنه‌ی اصفهان بودند. اولین انجمن تئاتری که در اصفهان به وجود می‌آید، در اوایل سال ۱۸۸۸ است و در عید پاک (حدود ماه مارس). این انجمن اعلامیه‌ای منتشر می‌کند تا نشان بدهد که هدف این تئاتر معاصر وارداتی فرنگی چی هست و اینکه مسئله مطرح، مسئله‌ی آموزشی و تربیتی است.»

با شکل‌گیری جنبش مشروطیت، نمایش به عنوان وسیله‌ای برای روشنگری و تنویر افکار عمومی مورد توجه تحصیلکردگان و آزادی خواهان قرار گرفت. گفته شده زمانی که مشروطه‌خواهان قیام کردند و صدای توپ در تهران شنیده می‌شد، در پارک امین‌الدوله کسانی نمایش‌های ملی بر ضد استبداد اجرا می‌کردند.

چند سالی بعد "سیدعلی نصر" که در نوجوانی با گروه‌های تئاتری تهران همکاری داشت، بعد از پایان تحصیلاتش در فرانسه به تهران برگشت و در ۱۲۹۸ شمسی "کمدی ایران" را تاءسیس کرد. او توانست هنرمندان و هنردوستانی چون عنایتا شیبانی، "رفیع حالتی"، محمود زهیرالدینی، مهدی نامدار و فضل‌ا بایگان که نامشان در تاریخ نمایش ماندگار است، را در کمدی ایران گردآورد و جوانان علاقه‌مند را نیز به عضویت در کمدی ایران تشویق کند. نصر و همکارانش با آماده کردن این جوانان برای ایفای نقش و با به صحنه آوردن نمایش‌های کمدی و انتقادی که خودشان پیرامون جریانات و اوضاع روز می‌نوشتند، چرخ نمایش را با مشکلات و دردسرهای بسیار می‌گرداندند.

"علی‌اصغر گرمسیری "یکی از جوانان "کمدی ایران" است که خاطرات بسیاری از آن سال‌ها دارد:

«اولین هنر پیشه‌ی زنی که وارد صحنه‌ی تئاتر شد "ملوک حسینی" (بهمن سلطانی) بود. او با لباسی متفاوت، از در پشتیِ گراند هتل وارد می‌شد و پس از تغییر لباس، با اسمی ارمنی به روی صحنه ظاهر می‌شد.»

سیدعلی نصر برای دلگرمی جوانان بازیگرش و ترویج تئاتر از هیچ چیز فروگذار نمی‌کرد. بیهوده نیست که او را پدر تئاتر ایران لقب داده‌اند.

در همین سال‌ها بود که "آردوتریان" (که از ارامنه‌ی ایران بود و در مسکو درس تئاتر خوانده بود) به تهران برگشت و چند نمایشنامه‌ی مهم از جمله: جعفرخان از فرنگ برگشته (حسن مقدم) و پریچهر و پریزاد (رضا کمال) را با شرکت همسرش "لالا" به صورتی شایسته و حرفه‌ای به صحنه آورد. او در سال ۱۳۰۸ در استودیو تئاتر ملی سیروس - که متعلق به زرتشتیان بود - یک کلاس برای آموزش تئاتر دایر کرد. این نخستین بار بود که در ایران تئاتر به صورت علمی تدریس می‌شد. اما تریان بعد از ۲ سال کلاسش را تعطیل کرد و کار نمایش را هم کنار گذاشت. در همان زمان‌ها "میرسیف‌الدین کرمانشاهی" - که او هم تئاتر را در مسکو و بادکوبه آموخته بود - در تهران به کار نمایش و آموزش تئاتر پرداخت. او هم بعد از ۳ سال به عمر خود پایان داد و کار گروهش هم پایان گرفت.

از جمله کسانی که در این سال‌ها فعالیت تئاتر را آغاز کرده، "ایران دفتری" است که نخستین بار در ۱۳۰۷، وقتی ۱۶ ساله بود، به روی صحنه رفت (او در ۱۳۷۴ در ۸۳ سالگی درگذشت). ورود ایران دفتری به تئاتر به واسطه‌ی شوهرش "ضیاءالدین دفتری" بود که او نیز در مسکو تحصیل کرده بود. از جمله نمایش‌هایی که او در آن سال‌ها بازی کرده می‌توان: رستاخیز، اصلی کرم، شهیده‌ی عشق و... را نام برد.

در نخستین سال‌های سلطنت رضاشاه برای ترویج و ترقی تئاتر اقداماتی صورت می‌گیرد: در شهرهای تبریز و رشت که تئاتر در آنها سابقه و ریشه‌ای داشت، سالن تئاتر ساخته می‌شود و در تهران هم بنای ساختمان اپرا آغاز می‌گردد، برای آشنایی ایرانیان با تئاتر غربی، "واهرام پاپازیان" (هنرمند تئاتر ارمنستان) به دعوت دولت برای یکسال به ایران می‌آید و آثاری از شکسپیر را به صحنه می‌آورد، شهرداری تهران نخستین مرکز رسمی آموزش تئاتر را به سرپرستی "علی دریابیگی" - که در آلمان درس کارگردانی و بازیگری خوانده بود - می‌گشاید و...

در سال ۱۳۱۷ بود، دولت سازمان پرورش افکار را به وجود آورد. یکی از اهداف این سازمان ایجاد تئاتر، تشویق نمایشنامه‌نویسان و تربیت هنرپیشه بود. انجام این وظیفه به عهده‌ی سیدعلی نصر گذاشته شد و او هم هنرستان هنرپیشگی را تاءسیس کرد. نصرت کریمی - کارگردان و بازیگر قدیمی - از جمله‌ی هنرآموزان نخستین دوره‌ی هنرستان هنرپیشگی است. "نصرت کریمی" سرکلاس درس از زبان سیدعلی خان نصر چنین شنیده است:

«اعلا حضرت همایونی من را صدا کردند و فرمان دادند که برو این تئاتر ایران را درستش کن. [بعد هم] دستوری به شهربانی دادند که از این پس فقط کسانی می‌توانند روی صحنه‌ی تئاتر ظاهر بشوند که دوره‌ی هنرستان هنرپیشگی را دیده باشند. عده‌ای بازیگران قدیم از همین رو [برای اینکه جواز فعالیت بگیرند] آمدند و در این هنرستان نام‌نویسی کردند. کسانی مانند: علی‌اصغر گرمسیری، غلامحسین نقشینه، غلامحسین خان مفید، نیکتاج صبری و... عده‌ای هم نیامدند.»

به این ترتیب در هنرستان هنرپیشگی ترکیبی از جوانان تازه کار و هنرپیشگان بزرگتر (از لحاظ سن) در کنار یکدیگر قرار گرفتند.

تئاتر در ایران: از آغاز تا ۵۷

نصرت کریمی از جمله جوانان این هنرستان بود. در آن زمان که حتی هنوز رادیو تهران تاءسیس نشده بود از ۴-۵۳ نفر هنرجوی دوره‌ی اول هنرستان هنرپیشگی، ۱۲ نفر را زنان و دختران جوان تشکیل می‌دادند.

در دی ماه ۱۳۱۹ - یک سال پس از تاءسیس هنرستان هنرپیشگی - نصر موفق شد که هفته‌ای یک شب، و چند ماهی بعد از آن، هر شب هنرجویان را به صحنه بیاورد. به این ترتیب بود که نخستین تئاتر دائمی ایران با عنوان "تماشاخانه‌ی تهران" راه‌اندازی شد. حمید قنبری - از هنرجویان سومین دوره‌ی هنرستان هنرپیشگی - تماشاخانه‌ی تهران را این گونه به یاد می‌آورد:

«یادم است بلیط این تئاتر یک تومان و پنج ریال بود که هفته‌ای یک شب در هنرستان اجرا می‌شد. بعد این حرکت منتقل شد به "تابستانی" به صورت تماشاخانه‌ی تهران. زمانی که دوره‌ی این سالن تابستانی تمام شد، این تئاتر رفت به سینما خورشید قدیم، یعنی همان گراند هتل معروف و آنجا تماشاخانه‌ی تهران نام گرفت.»

با آزادی‌های نسبی بعد از شهریور ۱۳۲۰ جوانان پرشور و علاقه‌مند با تشکیل گروه‌های نمایشی و با تبدیل سینماهای کم مشتری و یا حتی انبارهای کالا به سن تئاتر، کار نمایش در تهران و شهرستان‌ها گسترش و نمایش جان تازه‌ای گرفت.

در سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰، مشهورترین و موفق‌ترین سالن تئاتر، همان تماشاخانه‌ی تهران بود که "احمد دهقان" آن را اداره می‌کرد. او با انتخاب نمایشنامه‌های متنوع ایرانی و یا آثار ترجمه شده‌ی غربی و با گردآوردن بهترین بازیگران آن زمان و کارگردانانی چون: رفیع حالتی، معز دیوان فکری، فضل‌ا بایگان، استپانیان، بُستانیان، نصرت‌ا محتشم و... تماشاخانه‌ی تهران را محبوب مردم پایتخت کرده بود.

پیش پرده نیز که تصنیف‌های کمدی و انتقادی درباره‌ی اوضاع سیاسی و اجتماعی روز بود، از همین تماشاخانه‌ی تهران پا گرفت و همه‌گیر شد. اما به تدریج رقیبانی برای این تماشاخانه پیدا می‌شدند. آگاه‌ترین و کاردان‌ترین کسی که در این وادی پا به میدان گذاشت "عبدالحسین نوشین" بود.

نوشین، که تحصیلات تئاتری خود را در فرانسه تمام کرده بود و یکی دو سال هم استاد هنرستان هنرپیشگی بود، در ۱۳۲۰ کارش را در تئاتر فرهنگ شروع کرد و نمایش‌های مهمی - که همگی ترجمه‌ی آثار خارجی بودند - را به صحنه آورد.

اما نوشین با تمام زحمتی که برای تئاتر ایران کشید و با برخورداری از همکاری هنرمندانی چون: لرتا (همسرش)، توران مهرزاد، خیرخواه، خاشع، محمدعلی جعفری، شباویز و نیز بازیگرانی که خود پروراند، هیچگاه نمایش ایرانی به صحنه نیاورد. بنابر گفته‌ی نصرت کریمی در کلاس‌های تئاتر نوشین، "خانلری" ادبیات، "سعدی حسنی" موسیقی سمنونی، "خانم سپاهی" ژیمناستیک، "نوشین" فن بیان و خودش (نصرت کریمی) گریم درس می‌دادند.

در همین حدود بود که تئاتر جامعه باربد به مدیریت هنرمند موسیقی‌دان، اسماعیل مهرتاش پا گرفت. دراین مکان اپرت‌هایی برگرفته از داستان‌های تاریخی و یا ادبی ایران، با شرکت خوانندگان و نوازندگان هنرمند به صحنه آورده می‌شد و کلاس‌هایی هم برای بازیگری و آواز وجود داشت. از جمله شاگردان جامعه باربد می‌توان "مرضیه" و "عبدالوهاب شهیدی" را نام برد که هر دوی آنها بعدها از خوانندگان مشهور دوره‌ی خود شدند.

در قبل از ۲۸ مرداد رقابتی چشمگیر در چند تئاتر لاله‌زار وجود داشت (برنامه‌های تئاتر لاله‌زار را می‌توانیم در چند مجله‌ی آن دوره دید) و این رقابت باعث می‌شد که ترکیب متنوعی از تئاترهای متفاوت مثلاً نوع تئاتر باکویی (مشهدی عباد و...) یا تئاترهایی با کنایه‌های شدید سیاسی، تئاترهای ترجمه‌ای و... همواره بر صحنه‌ی تئاترهای لاله‌زار باشند.

تقریباً از حدود سال ۹-۱۳۲۸ تمایلات سیاسی آن دوران، خصوصاً در رقابت با تئاتری که نوشین بنیانگذاری کرده بود و به هر حال از لحاظ ظاهر هم تئاتر سطح بالاتر و اروپایی‌تری محسوب می‌شد، تئاتر لاله‌زار را به تلاش وامی‌داشت تا خودش را به جایگاهی مشابه با آن برساند. بعضی از فعالیت‌های رفیع حالتی در همین راستاست.

به دنبال سوء قصد ۱۵ بهمن ۱۳۲۷ به جان محمدرضا شاه پهلوی حزب توده منحل و تئاتر فردوسی هم تعطیل شد. بعدها همکاران نوشین تئاتر سعدی را راه انداختند که آن هم با رویداد ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به آتش کشیده شد و هنرمندانش پراکنده شدند.

ادامه دارد...

منبع عکس های این مقاله از کتاب در دست انتشار "نگاهی مصور به تاریخ تئاتر ایران" (انتشارات تماشاگران) می باشد.

معزالدیوان فکری و صادق بهرامی در حین تمرین در هنرستان هنرپیشگی (۱۳۱۸)
عصمت صفوی نیز در سمت راست عکس دیده می شود

اسماعیل مهرتاش

سید علی خان نصر

چهرک‌های کهن

دو نقاب نمایش که در یکی گوشه‌ی لب‌ها به طرف بالا و در دیگری به طرف پایین کشیده شده، در همه جا شناخته شده است. این دو نشانه از چهرک هایی که بازیگران در یونان باستان به چهره می‌زدند گرفته شده و نشانه‌ی دو شیوه اساسی نمایش است. در حقیقت همان طور که زندگی بین گریه و خنده در حرکت است، نمایش هم به دو دسته‌ی تراژدی و کمدی تقسیم می‌شود. نمایش یک شکل ادبی کهن است. در مسیر تکاملی آن از آغاز تاکنون اشکال متنوعی از نمایش به وجود آمده است اما آیا می‌توان تمام این نمایش‌ها را تحت این دو عنوان طبقه بندی کرد؟ اگر پاسخ مثبت باشد باید تعریف جامعی از این دو اصطلاح یعنی تراژدی و کمدی ارایه دهیم. و اگر پاسخ منفی باشد چند اصطلاح دیگر موردنیاز است؟ پولونیوس در نمایشنامه هملت به دسته‌ای از بازیگران دوره گرد می‌گوید که شما می‌توانید نمایش تراژدی، کمدی، تاریخی، شبانی، کمدی شبانی، شبانی تاریخی، تراژدی تاریخی، کمدی شبانی تاریخی تراژیک و... بازی کنید. فهرست پولونیوس مثل خودش مضحک است. اما این سئوال وجود دارد که اگر ما این فهرست و پیش از آن را نیز بپذیریم آیا می‌توانیم مطمئن باشیم که همه‌ی نمایش‌ها قابل طبقه‌بندی هستند؟ یا اگر نمایش جدیدی در آینده نوشته شود نیاز به یک طبقه بندی کاملاً جدید دارد؟

در این بحث چهار فرضیه وجود دارد. اولین فرضیه این است که ارایه تعاریف کامل و خلل‌ناپذیر در طبقه‌بندی انواع تئاتر غیرممکن است. هیچ تعریفی در مورد تراژدی و کمدی وجود ندارد که اعتراضی به آن نباشد. و نیز هیچ روشی برای طبقه‌بندی وجود ندارد که غیرمبهم برای همه‌ی مثال‌ها مناسب باشد. نظر دوم این است که لزومی ندارد هر نمایشی را که می‌بینیم یا می‌خوانیم. طبقه‌بندی کنیم. بعد از دیدن نمایش مهمترین سئوال این نیست که آیا تراژدی است یا کمدی؟ اما اینکه این نمایش تجربه‌ای لذت‌بخش، مؤثر و مهم بوده است یا نه سئوال مهمی است. سومین نظر این است که کیفیت تجربه‌ای که یک نمایشنامه ایجاد می‌کند تا حد زیادی به ادراک ما از رابطه آن با اشکال ادبی پیشین بستگی دارد. از این رو آشنایی با ادراک پیشینیان از تراژدی و کمدی برای فهم و ارزیابی نمایشنامه لازم است. در بسیاری از نمایشنامه‌ها، نویسندگان، قواعد مرسوم را به کار می‌گیرند. اما برخی از نمایشنامه‌ها نیز به مقابله با قواعد مرسوم می‌پردازند.

و بالاخره نظر چهارم مبین این نکته است که چه بخواهیم و چه نخواهیم تراژدی و کمدی به عنوان دو شیوه ی نمایشی کلی مطرح هستند و آن دو نقاب خود به این مساءله دلالت دارند و این نظریه مورد بحث ما است.

عمومی‌ترین تفاوت بین کمدی و تراژدی نسبتاً ساده است. کمدی خنده دار و تراژدی گریه آور است. کمدی پایان خوش دارد در حالی که تراژدی پایانی غم‌انگیز. شکل کلی پایان در نمایشنامه‌های کمدی، ازدواج و در نمایشنامه‌های تراژدی مرگ است. البته در مورد این شیوه‌های نمایشی نکاتی هم وجود دارد از جمله اینکه بعضی از نمایشنامه هایی که کمدی نامیده می‌شوند تلاشی برای خنداندن تماشاچی نمی‌کنند یا تراژدی‌های موفق یا اینکه درگیر رنج و اندوه هستند تماشاچی را افسرده رها نمی‌کنند ولی برخی نمایش‌های کمدی پایان غم‌انگیز دارند و تماشاگر را با بعضی در گلو بیرون می‌فرستند. و نیز تعدادی از نمایش هایی که تحت عنوان تراژدی طبقه‌بندی می‌شوند پایان غم‌انگیز ندارند و به پیروزی پروتاگونیست منتهی می‌شوند. خلاصه این که تعاریف فوق از تراژدی و کمدی چندان معتبر نیست ولی لزومی ندارد این تعاریف را به طور کامل نادیده بگیریم، بلکه باید از دیدگاه کاملتری به موضوع نگاه کنیم. ابتدا با تراژدی شروع می‌کنیم. اولین نظریه‌پرداز بزرگ هنرهای نمایشی ارسطو بود که مباحث تراژدی در کتاب بوطیقای او تاکنون باعث پیشرفت اندیشه‌های نقد شده است. خلاصه ساده‌ای از نظریات او مفید خواهد بود: تراژدی، همان گونه که ارسطو نوشته است تقلید یک عمل جدی و کامل به شکل نمایشی است که به طور ضمنی حس رحم و ترس را برمی‌انگیزد و باعث پالایش این احساسات می‌گردد. زبانی که در تراژدی استفاده می‌شود متعالی و فاخر و کاملاً متناسب با موقعیت موجود است. شخصیت‌های اصلی افرادی با اصالت (یا به گفته‌ی ارسطو فراتر از ما) هستند و اعمال آنها نیز اصیل است. طرح نمایشنامه تراژدی تغییری را در سرنوشت پروتاگونیست ایجاد می‌کند به گونه‌ای که از نیکبختی به تیره روزی می‌افتد. پروتاگونیست شخصیتی کاملاً خوب یا کاملاً بد نیست.

تباهی او به خاطر گناه و شرارت نیست بلکه خطا در قضاوت باعث سقوط او می‌شود. طرح تراژدی خوب دارای وحدت در ساختار است به این معنی که حوادث به ترتیب توالی زمان اتفاق نمی‌افتد بلکه براساس رابطه علت و معلولی است. بهترین طرح‌های تراژیک شامل یک وارونگی [جابه جایی] هستند. این جابه جایی می‌تواند تغییر یک موقعیت به موقعیت متضاد در نمایشنامه یا کشف به معنی عوض شدن جهالت با دانایی و یا هر دوی اینها باشد.

در این بحث تلاش ما تعیین مرزهای تراژدی یا الزاماً وصف عظمت آن نیست. در عوض درکی کلی از تراژدی را به عنوان محور بحث بیان خواهیم کرد. ما نمی‌خواهیم وارد بحث‌های بی‌پایانی در مورد منظور ارسطو از کاتارسیس [پالایش] شویم و نیز جستجو درمورد اینکه کدامیک از بیانات ارسطو با تمام نمایشنامه‌های تراژدی مطابقت دارد و کدامیک فقط با بهترین نمایشنامه‌های تراژدی، موردنظر ما نیست. مهمترین نکته این است که ارسطو نظریات مهمی در مورد ماهیت برخی تراژدی‌های بزرگ دارد و شاید بتوان گفت درک او پایه‌ای است برای یک نوع سبک آرکی تایپ تراژدی که اندیشه‌های انتقادی را تکامل بخشید. خصوصیات اصلی این آرکی تایپ یا نمونه‌ی نوعی چیست؟

۱- قهرمان تراژدی فردی بلندپایه است. دارای عظمت است و بسیار فراتر از افراد معمولی است. ویژگی‌های برجسته‌ای دارد. در تراژدی یونانی و نمایشنامه‌های شکسپیر، قهرمان تراژدی یک شاهزاده یا پادشاه است. برتری پادشاهان به عنوان قهرمان تراژدی در گذشته به عنوان تبعیضی غیرمردمی وجود داشت که بعضی از مردم را به عنوان "نژاد" برتر نسبت به سایرین می‌پنداشتند. حتی اگر نظر رجحان اشرافزادگان رامردود فرض کنیم باز می‌توان با همان اندازه تاءثیر، پادشاهی قهرمان را به عنوان نشانه‌ای از بزرگی وی در نظر بگیریم. او بزرگ است نه به خاطر پادشاهی بلکه به خاطر داشتن قدرت‌های خارق‌العاده یعنی قابلیت رنج کشیدن، بلند پروازی و اصالت فکری. پادشاه بودن قهرمان تراژدی همچنین نمادی از نیکبختی او در آغاز و نشانه‌ای از موقعیت بالای او است. درصورتی سقوط قهرمان در ما ایجاد اندوه و ترس می‌کند که از جایگاه بلند صورت گیرد.

۲- کمال قهرمان تراژدی در آغاز نمایشنامه صرفاً به خاطر بزرگی او نیست. بلکه به خاطر ترکیب قدرت او همراه با ضعف است. ارسطو می‌گوید: سقوط قهرمان به سبب "خطاهایی در قضاوت" است و احتمالاً منظور ارسطو چیزی بیشتر از این نیست. با این وجود در سنت نقد غالباً این خطای قضاوت را به عنوان نقصی در شخصیت بازگو کرده‌اند و آن را خطای تراژیک نامیده‌اند. قهرمان تراژدی با وجود خصوصیات بزرگ به برخی ضعف‌های شخصیتی مثل جاه‌طلبی بیش از حد، خشم ناگهانی، گرایش به حسادت و غرور بسیار زیاد مبتلا است. و همین ضعف‌ها باعث سقوط شخصیت می‌شود.

۳- سقوط قهرمان تراژدی مربوط به خودش است [خود مسئولیت این سقوط را بر عهده دارد.] تباهی نتیجه انتخاب آزادانه خود او است نه به خاطر شرارت، تصادف و یا سرنوشت شوم مختوم. تصادف، شرارت یا سرنوشت ممکن است در سقوط قهرمان سهیم باشد اما فقط در حد عامل زمینه ساز. هیچیک از آنها به تنهایی مسئول این امر نیستند. ترکیب بزرگی قهرمان با مسئولیت شخصی وی در قبال شکست است که باعث می‌شود ما سقوط او را تراژیک بنامیم نه غم‌انگیز. در گفتگوهای معمولی، این دو واژه یعنی تراژیک [فاجعه بار] و غم‌انگیز گاه با هم اشتباه می‌شوند. وقتی پدر ده فرزند در گوشه خیابان کشته می‌شود با صراحت می‌توان گفت حادثه‌ی غم‌انگیزی است اما تراژیک نیست. وقتی مردی ضعیف از پا در می‌آید. و عاقبت ناگواری پیدا می‌کند باز هم باید حادثه را غم‌انگیز خواند نه تراژیک. حادثه تراژیک در صورتی است که سقوط از جایگاهی بلند و با اختیار شخصیت صورت گیرد.

۴- قهرمان تراژدی با وجود انتخاب آزادانه، مستحق تیره روزی نیست. با اینکه همیشه مکافات نتیجه گناه است اما ما هرگز در مورد تراژدی اینگونه قضاوت نمی‌کنیم که "هرچه بر سرش آمد حقش بود" بلکه از اینکه قابلیت‌های انسانی به هدر رفته دچار اندوه می‌شویم. چیزی که ما را متاءثر می‌کند ضعف قهرمان نیست بلکه بزرگی او است. او در معنا "بزرگتر از زندگی" است یا به گفته ارسطو "برتر از ما" قهرمان ابعاد مختلف قابلیت‌های بشری را برای ما روشن و آشکار می‌کند. او اساساً شخصی تحسین برانگیز است و به همین سبب ما را با رحم و ترس همراه می‌کند.

۵- البته سقوط تراژیک به معنای نابودی مطلق نیست حتی اگر نتیجه آن مرگ پروتاگونیست باشد. چرا که وی قبل از مرگ

ترجمه و تنظیم: عبدالحسین مرتضوی

مجال گسترش آگاهی، افزایش خودشناسی یا به قول ارسطو "کشف" را که به معنی حرکت از جهالت به دانایی است، می‌یابد. در سطح طرح نمایش ممکن است معنای کشف فقط شناخت پاره‌ای مسایل درباره حقایق یا موقعیت قبلی پروتاگونیست و عدم آگاهی وی در آن موقعیت باشد، اما در سطح شخصیت نمایش این کشف همراه با بینایی کامل، خوشناسی و افزایش دانش و عقل و آگاهی است. افزایش سطح عقل و ادراک قهرمان وی را با جهان پیرامون هماهنگ می‌کند. او به سرنوشت خویش تمرین نمی‌کند بلکه آن را می‌پذیرد و تصدیق می‌کند که این سرنوشت از بعضی جهات درست است.

۶- تراژدی احساسات جدی یعنی رنج و ترس را برمی انگیزد و البته به گفته‌ی ارسطو کلمات شفقت و ترس واژه‌های بهتری هستند. اگر تراژدی خوب اجرا شود، مخاطبین خود را افسرده رها نمی‌کند. بنابراین احتمالاً منظور ارسطو از کار تاءسیس، رهایی احساسات در پایان تجربه‌ی مشترک تماشاچیان است. مخاطبین اجراهای صحنه‌ای تراژدی‌های بزرگ تا حد زیادی دچار احساس ترس و شفقت و احساساتی از این نوع هستند. اما آنان با احساس شکست و افسردگی نمایش را ترک نمی‌کنند. بلکه با احساس آنان ممکن است نوعی نشاط باشد. این احساس پاسخی به عمل تراژیک است. با سقوط قهرمان و افزایش عقل یا خودشناسی او، علاوه بر احساس هراس از نابودی انسان، بازشناسی از بزرگی او بدست می‌آید. فهم اینکه زندگی انسان قابلیت‌های ناشناخته‌ای دارد. تماشاچی می‌بیند با اینکه قهرمان شکست خورده اما نهایت تلاش و مبارزه‌اش را انجام داده و همراه با شکست خود درک بزرگی بدست آورده است.

این سئوالی مطرح است که نقاب کمدی می‌خندد یا لبخند می‌زند؟ این سئوال خیلی مهمتر از چیزی است که در وهله اول به نظر می‌رسد، ما همیشه "به" کسی می‌خندیم اما "با" کسی لبخند می‌زنیم. خنده بازشناسی حماقت را در رفتار انسان بازگو می‌کند اما لبخند احساس رضایت از همراهی با کسی یا نیکبختی را می‌رساند.

نقاب کمدی ممکن است هر دوی اینها را بازگو می‌کند. نورتروپ فرای گفته است که کمدی بین ساتیر و رمانس قرار دارد و از نظر تاریخی دو شکل اصلی کمدی وجود داشته است. کمدی Scornful [هجویه] و کمدی احساسی romantic. به عبارت دیگر کمدی خنده و کمدی لبخند، از بین این دو نوع، کمدی هجویه قدیمیتر و هنوز هم غالب‌تر است. اساسی‌ترین تفاوت بین کمدی و تراژدی به خصوص کمدی هجویه در ترسیم ماهیت بشر است. تراژدی روی عظمت بشر تاءکید می‌کند در حالی که کمدی ضعف بشر را تصویر می‌کند. تراژدی ستایش آزادی بشر است در حالی که کمدی به محدودیت‌های بشر اشاره دارد. هر وقت که انسان از چاره سازیها و یا ادراکات خود دچار شکست شود و یا گناهکار، شرور، ریاکار یا احمق باشد و در ظاهر بخواهد عقلانی عمل کند، کمدی مضحک بودن رفتار او را بیان می‌کند و ما را دعوت به خنده می‌کند. تراژدی چنانکه در هملت اثر شکسپیر آمده است می‌خواهد بگوید "بشر چه شاهکاری است، چقدر شریف در عقل و چه نامحدود در استعداد، در شکل و حرکت چه تحسین برانگیز! در عمل مثل فرشته در شعور به سان خدا اما در کمدی مثل نمایشنامه بچه شیطان. اثر شکسپیر تصویر انسان اینگونه است. "انسان، چقدر احمق است این موجود فانی"

از آن جایی که کمدی با حماقت بشر رابطه دارد، کارآیی آن تا حدودی انتقادی و اصلاحی است در حالی که تراژدی ما را به درکی از توانایی‌های بشر می‌رساند، کمدی برای ما مسخره‌آمیز بودن اعمال بشر را نشان می‌دهد تا از آن اجتناب کنیم. بدون شک نباید در این کاربرد کمدی اغراق کنیم. ما در وهله اول برای لذت بردن به تئاتر می‌رویم نه برای درس گرفتن برای تکامل شخصیت. با این وجود خنده در همان حال که لذت بخش است آموزنده نیز هست. کمدی‌های آریستوفان، مولیر، بن جانسون و کانگریو در درجه‌ی اول خنده دار هستند و بعد مرهمی بر درد حماقت بشر.

کمدی رمانتیک یا لبخند برخلاف کمدی هجویه که خیلی از نمایشنامه‌های شکسپیر مصداق آن است، مثل "هرطور که بخواهی" "شب دوازدهم" "تاجر ونیزی" و طوفان تاءکیدش روی شخصیت‌های موافق [سمپات] است تا شخصیت‌های مضحک.

این شخصیت‌های دوست داشتنی که نمی‌توان آنها را شرور یا احمق نامید، در معرض مشکلات مختلف قرار می‌گیرند و در پایان نجات می‌یابند و به فرجام و پایان خوبی نائل می‌شوند. این شخصیت‌ها با اینکه با شخصیت‌های کمدی هجویه بسیار متفاوت هستند اما مثل پروتاگونیست نمایشنامه‌های تراژدی هم بلند مرتبه نیستند. آنها معقول و خوب هستند، نه اصیل و بلند پرواز و بزرگ. آنها همانند قهرمانان تراژدی ما را با احساس ترس مواجه نمی‌کنند و نیز محدویت‌های توانایی‌های بشری را هم به معرض آزمایش قرار نمی‌دهند. خلاصه اینکه دنیای آنها کوچکتر است. کمدی احساسی (رمانتیک) جهان متفاوت از کمدی هجویه ندارد. پروتاگونیست کمدی احساسی همذات (سمپات) است و غالباً تعداد شخصیت‌های مضحک که ما را به خنده وامی‌دارد کمتر است. کمدی هجویه دارای شخصیت‌های فرعی متعددی است. غالباً یک زوج جوان عاشق که تماشاچی آنها را دوست دارد. شاید تفاوت این دو نوع کمدی در این باشد که ما به شخصیت‌های اصلی بخندیم یا به شخصیت‌های فرعی. تفاوت‌های دیگری هم بین کمدی و تراژدی وجود دارد. روال عادی کمدی اینست که اجتماعی است، حال آن که تراژدی به جداسازی و انزوای قهرمان و تاءکید بر تنهایی او، گرایش دارد. پروتاگونیست در نمایش کمدی در مرکز یک گروه قرار دارد و روی همراهان او تاءکید می‌شود. حال آنکه قهرمان تراژدی به شدت تنها است. از این رو نام خیلی از نمایشهای تراژدی، نام قهرمان آن است مثل آنتیگون، اتللو و... قهرمان کمدی به تیپ نزدیک است و اسامی نمایش‌های کمدی هم به اسم همان تیپ است مثل میزانتروپ [مردم گریز] یا وحشی. ما در مورد قهرمان تراژدی به میزان بلندپروازی و صفات اخلاقی قضاوت می‌کنیم. اما درمورد پروتاگونیست کمدی با معیاری اجتماعی و رابطه‌ی او با اجتماع و هماهنگی با خواسته‌های گروه قضاوت می‌کنیم. طرح کمدی هم بسیار کمتر از طرح نمایش تراژدی دارای روابط علت و معلولی موردنظر ارسطو است. سوء تفاهم، بازشناسی غلط، جمع اضداد و... مصالح کمدی هستند، که هم باعث خنده‌ی ما می‌شوند و هم طبیعت بشر و حماقت او را آشکار می‌سازند. پایان کمدی نیز خوش فرجام است. کمدی راحت پایان می‌پذیرد و این قاعده کمدی است. بزرگترین اساتید کمدی - آریستوفان - شکسپیر و مولیر - در به پایان رساندن کمدی بسیار خود مختار بودند. کشف تصادفی یک مجهول، رهایی توسط نجات دهنده، تغییر ناگهانی شخصیت مورد استفاده نویسنده‌های بزرگ کمدی قرار گرفته. ازدواج که پایان بسیاری از کمدی‌ها است در واقع یک شروع است. توافق ازدواج در نمایشنامه وحشی اثر چخوف، برای ما دلپذیر است چرا که این پایان در واقع آغازی کامل است و لزومی ندارد این احساس دلپذیر را با پرسش در مورد اینکه دو قطب مخالف چقدر با هم زندگی می‌کنند، مخدوش سازیم. و حالا با اینکه ما نمی‌خواهیم از فهرست مضحک پولونیوس تقلید کنیم ولی باید دو مورد دیگر را هم اضافه کنیم. ملو درام و فارس. در شکل سمبلیک نقاب‌های نمایشی، ملودرام به تراژدی و فارس به کمدی تعلق دارند ولی تفاوت‌های اساسی آنقدر زیاد است که آنها را دو شیوه مجزا می‌دانیم و ملودرام مثل تراژدی حس رحم و شفقت را در ما برمی‌انگیزد اما از خلال اسباب ساده‌تر. کشمکش، بین دو نیروی خیر و شر، سیاه و سفید است. حوادث احساسی اجزاء طرح را تشکیل می‌دهند. مثلاً مادر جوانی با کودکش در طوفان شدید توسط تبهکاری گروگان گرفته می‌شود یا قهرمان زن به ریل قطار بسته شده در حالی که قطاری سریع‌السیر نزدیک می‌شود. پایان خوش و پیروزی بر شر نیز مهم است. عموماً قهرمان مرد با قهرمان زن ازدواج می‌کند و تبهکار نابود می‌شود. ملودرام دیدگاه پیچیده تراژدی را ندارد. کمدی فارس سعی دارد ما را به قهقهه وادارد. منتهی با ابزار خیلی ساده و کشمکش در سطح فیزیکی است. طرح روی حوادث و موقعیت‌های غیرمحتمل تاءکید دارد. خرابکاری به جای احتمال قرار می‌گیرد. بلاهت، اعمال فیزیکی خنده دار و... مصالح آن است. شخصیت‌ها روی نیمکت سکندری می‌خورند، با هم دعوا می‌کنند، همدیگر را می‌زنند، به دیوار می‌خورند و... اگر فارس خوب اجرا شود می‌تواند بسیار خنده دار باشد و از نظر روانی فشارهای روحی ما را تسکین دهد.

با وجودی که ما چهار نوع نمایش را می‌شناسیم ولی جدا سازی آنها همیشه عملی نیست. اگر ما دو نقاب نمایشی را جدی تلقی کنیم، ماسک تراژدی ممکن است بخندد یا ماسک کمدی با گریه تواءم باشد.

از کتاب: DRAMA
نوشته‌ی: Laurence Perrine

بر علیه تماشاگر!!!

فرهاد مهندس پور

موضوع بسیار ساده است. هنگامی که نمایش تمام می‌شود تماشاگران کف می‌زنند. این همان لحظه‌ایست که ما اغلب فکر می‌کنیم این عمل تماشاگر معادل معنایی همان رفتار ساده ایست که از خودش بروز می‌دهد؛ یعنی تشویق کردن از سر خوش آمد! بی آنکه بخواهیم منکر این معنای ساده و رایج باشیم، باید بپذیریم که این عمل عمومی و همگانی غالب تماشاگران، می‌تواند کارکردی دیگر هم داشته باشد. مثلاً این که بپذیریم این رفتار او می‌تواند عکس‌العمل او در قبال کار ما نباشد. موضوع آن قدر ساده است که فهمش مشکل می‌شود. کافی است به یاد بیاوریم که تماشاگر برای همه‌ی نمایش‌ها کف می‌زند. البته کف زدن تنها بخشی از عمل اوست. با این حال بیایید همین کف زدن را به جای رفتاری صرفاً رفلکسی (عکس‌العملی)، به عنوان یک عمل اجتماعی مستقل هم نگاه کنیم ؛ مگر این که اصرار داشته باشیم این رفتار را کاملاً مکانیکی و یک بعدی بسنجیم که در این صورت هم کوته نظری است برای ما و هم ساده فرض کردن نقش او (تماشاگر).

یک ضرب‌المثل قدیمی می‌گوید: چاقو دسته‌ی خودش را نمی‌برد ؛ مگر در تئاتر! لازم می‌دانم، یادآوری کنم که ما اینجا، در محدوده‌ی تئاتر ایران هستیم، یا در مقیاس کوچک‌تر در محدوده‌ی تئاتر تهران، و به طور مشخص در محدوده‌ی بسته‌ی تئاتر شهر تهران. هرچند با وجود این یادآوری‌ها پیداست که ناخواسته با رسمی‌ترین، فراگیرترین و به یک معنا حرفه‌ای‌ترین نوع تئاتر در ایران سر و کار داریم.

می‌خواهم خواهش کنم تنها در صورتی به خواندن ادامه دهید که "تئاتر" و "تئاتر دیدن" را گونه هایی از رفتارهای اجتماعی می‌دانید، چون در غیر اینصورت زمینه‌ی مشترک گفتگوی ما مخدوش خواهد شد.

چرا کارد دسته‌ی خودش را نمی‌برد؟ جواب از این قرار است که نسبتی ساده بین کارد و دسته‌اش وجود دارد، آن چنان که هر دو لازم و ملزوم یکدیگرند. تا این جا تئاتر ما با تماشاگرانش همین نسبت مشابه را دارد. ولی نسبت کنایی دیگری هم وجود دارد که نباید فراموشش کرد و به همین دلیل هم هست که کارد موردنظر ما در تئاتر، اتفاقاً دسته‌ی خودش را می‌برد. این فرض ساده‌ی پذیرفته شده که تئاتر و تماشاگرانش نقش‌های از پیش معلوم شده، مشخص و غیرقابل تغییری داشته باشند که همیشه بتوان آنها را حدس زد یا پیشگویی کرد با اساس رفتارشناسی شهری تنازع دارد، یعنی همان زمینه‌ی مشترک گفتگوی ما.

آگاهی‌هایی از این دست که ما شهرنشین هستیم، در قرن بیست و یکم زندگی می‌کنیم، تئاتر یک تعامل اجتماعی است... و هر چیز دیگری که حساسیت اجتماعی و رفتاری ما را تحریک می‌کند یا شکل می‌دهد مانند اکسیژن در اطراف ما حاضر و موجود است. چه بسا به همین دلیل این‌ها اغلب موضوعاتی هستند که از فرط شیوع، احساس نیاز به باز آگاهی از آنان را در خود سراغ نداریم؛ یا شاید زندگی ما آن چنان مملو و تنیده‌ی این آگاهی‌هاست که بازشناسی آنها ضرورت نمی‌یابد. ولی در هر صورت پذیرفته‌ایم که ما در این آگاهی‌ها و این آگاهی‌ها در ما حاضر هستند.

بسیار جالب است، این آگاهی همان چیزی است که به شکل‌های گوناگون موضوع تئاتر است، ولی چرا فراموش می‌کنیم که تماشاگر هم با هر بار کف زدن، آگاهی جمعی خودش را مقابل آگاهی صحنه‌ای ما می‌گذارد. نکته‌ی ساده‌ای که به سرعت فراموش می‌شود در همین جاست. تئاترها گوناگون هستند. می‌توانیم بگوییم صحنه‌های تئاتر هرکدام حتا در بی‌موضع‌ترین یا ساده‌انگارانه‌ترین موضع اجتماعی، به خودی خود نوعی از تلاش برای کند و کاوی آگاهانه هستند. در همین هیاهوی تنوع و تازگی و تفاوت هر نمایش با نمایش دیگری که هنرمندان در ساخت و پرداخت آثارشان بیش از هر چیز دغدغه‌ی آن را دارند، تماشاگران همیشه فقط با یک رفتار به ظاهر ساده و تکراری به تئاتر پاسخ داده‌اند.

از این روی باید این رفتار تماشاگر را رفتاری بسیار پیچیده و غامض بنامیم. رفتاری که به همان اندازه که تکراری است، انگاری پاسخ یگانه‌ی او به همه‌ی تئاترها هم هست. هنگامی که تماشاگران برای ما کف می‌زنند، به راستی با ما چه می‌کنند! این همان جایی است که کارد دسته‌ی خودش را می‌برد. تئوری‌های تحول تئاتر را همین کف زدن‌ها رقم زده‌اند، و دقیقاً در همان لحظات است که تماشاگران می‌توانند با رفتار تکراری و تغییرناپذیر خود، بر علیه تئاتر ما باشند و نه بر له آن

به ویژه در شرایط امروز ایران، تماشاگری که به روشنی می‌داند که نه دستگاه‌های تصمیم گیرنده و نه تئاتر وابسته‌ی به همین دستگاه، بنا ندارد که به قدرت تشخیص و انتخاب او توجهی بکند، مجال اندک او غنی‌ترین و عمیق‌ترین پاسخ او به تئاتر فعلی است. این ساده لوحی است اگر بخواهیم بیندیشیم که تماشاگران تئاتر امروز ایران، با تئاتر هستند، آنها بر علیه تئاتر هستند. تفسیر روشن کف زدن تماشاگر ایرانی را می‌توان در دیگر رفتارهای او یافت. جامعه‌ی ما، تماشاگر تئاتر ما، که هیچ یوغی را گردن نمی‌گذارد و بزرگترین اصل برای او عدول از هر اصل و قاعده است، چطور ممکن است با ما باشد. تشویق این تماشاگر، هلاکت ماست در کاری که می‌کنیم، نه از آن روی که تماشاگر ما دشمن ما باشد، بلکه برعکس، این برخاست خاصیت دوگانه‌ی بازی پیچیده ایست که با ما می‌کند.

برای آنکه رو راست باشیم باید اعتراف کنیم که تماشاگر ما نه تنها تصویر خودش را در تئاتر رسمی امروز، نمی‌بیند - همچنانکه در تلویزیون هم که خودش صاحب آن است نمی‌بیند - بلکه از این سهمگین‌تر این که در عین حال اجازه تصویر کردن خودش را هم نمی‌دهد. این تماشاگر، امروز ترکیبی است از طبایع و وجودهای ناممکن و خارج از تصور که همان طور که می‌تواند هر کف زدنش شلیک یک گلوله به سمت ما باشد، دشمنی‌اش شاید دوستی و خیرخواهی برای تئاتر است.

تماشاگر امروز ما، از هواداری خسته شده است، از مرید بودن، از کورکورانه پذیرفتن، از آنکه گروهی بجای او فکر کند یا کشف کند. از این که منفعل باشد یا نادیده گرفته شود. ولی این کارد تنها به یک روش می‌تواند دسته‌ی خود را ببرد. تنها وقتی که خود را نه به عنوان یک خطر یا یک دشمن یا مخالف، و شگفتا برعکس، از این طریق که وانمود کند سرسپرده است، مرید است، هوادار است؛ با تشویق و خاموشی و کف زدن به ما می‌گوید که در حال مردن در آگاهی مستقل و فعال او هستیم. این همان آگاهی نوینی است که او به سمت ما شلیک می‌کند. برای این تماشاگر باید کلاه از سر برداشت. باید به حساب‌اش آورد. او با تشویق‌اش بر سر ما فریاد برآورده که با ما نیست، بر علیه ماست و به ما می‌گوید که این گونه از بودن ما، بودن بر علیه اوست.

ولی آیا به راستی ما بر علیه او هستیم، یا تئاتر ما بر علیه تماشاگر است؟ نکند که تاکنون ساده انگاری کرده باشیم. برای اطمینان یک راه ساده وجود دارد؛ در جایگاه تماشاگران بنشینیم و نه بجای آنها!

Against the Audience

Farhad Mohandespour

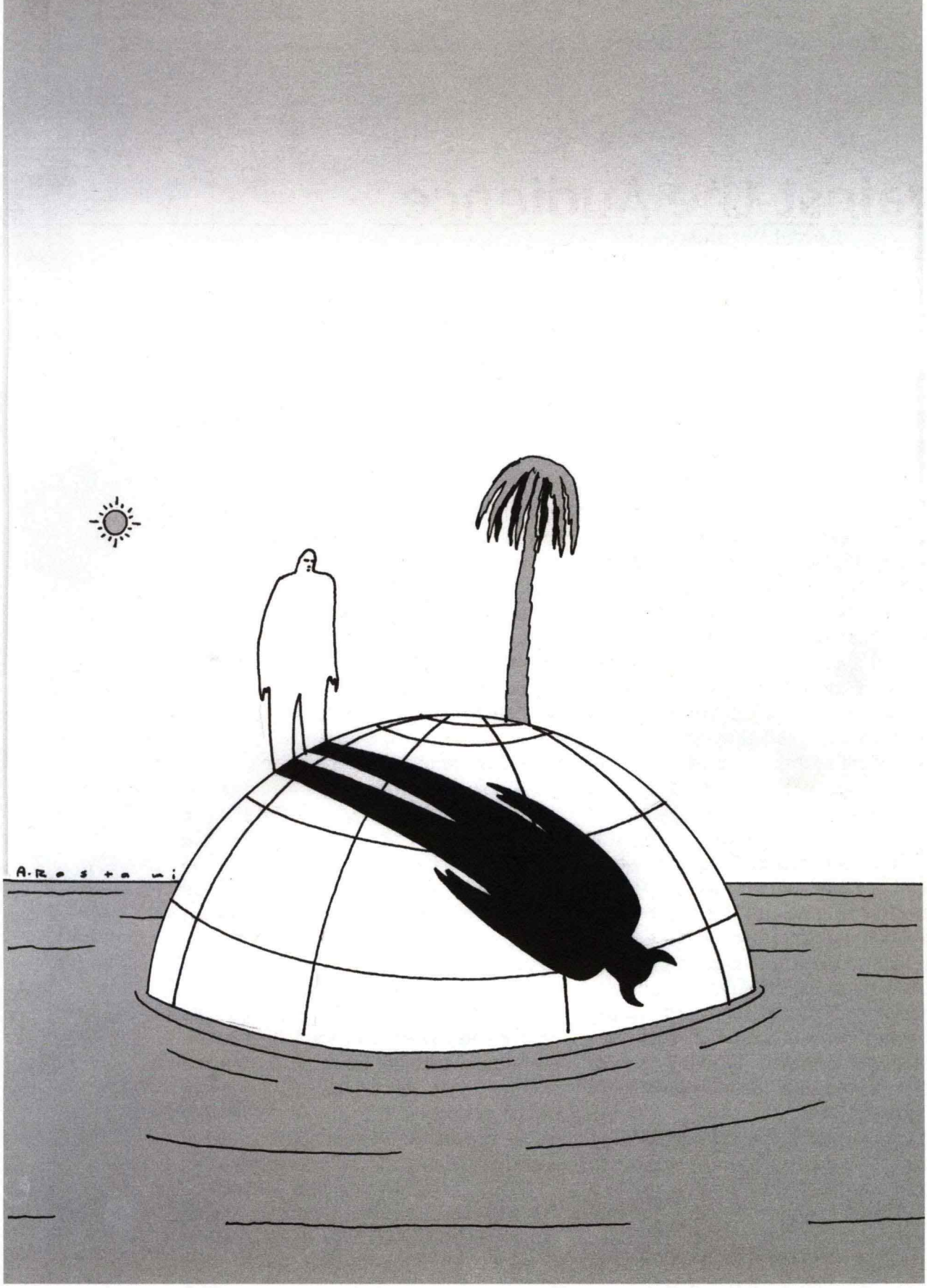
The subject is very simple. When the performance comes to the end, the audience applauses. This is just the moment that we usually think this response is some significant and simple behavior that the audience represents: Aplausing because of the pleasant. Without rejecting this simple and obvious meaning, we should accept that this general reaction of the most of the audiences might have another function too. For instant we can accept that his or her behavior can not to be against our work. The subject is so simple, which is difficult to understand. That's enough to remember that audiences applause all the performances, and this is a part of their action. But let's look at this reaction as an independent social action instead of considering it as just reflexive behavior. Otherwise we insist to consider that just as a completely mechanical and one-dimensional behavior which is short-mindedness of us and take his (audience) role very simple.

An old proverb says: "A knife doesn't cut it handle", unless in theatre. I have to say that we are in Iran theatre and in a smaller scale in Tehran theatre and in a close darena, in Tehran City Theatre. Nevertheless it's clear that we undesirably connect to the most official, professional type of Theatre in Iran.

Please read my text if you know theatre as a social behavior otherwise we lose our common base to have dialogue. Why a knife doesn't cut its handle? The answer is that there is a simple relation between a knife and its handle. They are inseparably correlative. Our theatre has a similar relation with its audience. Theatre is a social exchange and may be it's plenty of being present makes us not to feel its quintessentiatly.

So interesting! This social knowing in various forms becomes the subject matter of theatre, but why we forget that each time the audience applause puts his collective knowledge against our stage know-how. We always forget that theatres are different. We can say that all theatre stages are in their simplified from a knowingly trial to seek something. The audience's behavior is so complicated and hard to understand. A behavior as though repetitive but the unique answer to all theatres.

When the audience applause us, what's the real impact on us? The knife cuts its handle here. Theatre change theories are carried out through these applauses and exactly at the same time, the audience can be against our theatre but not besides it. We should not be so simple to believe that the audience of contemporary Iranian theatre is against the theatre. Our audience is tired of support, of being taught, of blindly accepting from a group of people thinking in their place. They don't want to be neglected. This knife can cut its handle in one way. Are we really against them? Or our theatre is against them? Or perhaps we have been simpletons up to now. The solution is to sit in the place of the audience.



I Found myself alon in the world ,Such alon and Suddenly awakened that the evil came to me

Dialogues After a Funeral
Yasmina Reza

خود رادر دنیا تنها یافتم ،چنان تنها و چنان ناگهانی به خود آمده که شیطان به سراغم می آید.

گفتگوهای پس از یک خاکسپاری
یاسمینا رضا

2

Daily Bulletin

22nd International Fadjr Theatre Festival

2004