۵
شماره هفتم اسفند ماه ۱۳۷۵

پانزدهمین جشنواره سراسری تئاتر فجر
THE 15th FADJR THEATRE FESTIVAL

فجر

۳ تا ۱۰ اسفند ماه ۱۳۷۵
مرکز هنرهای نمایشی
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

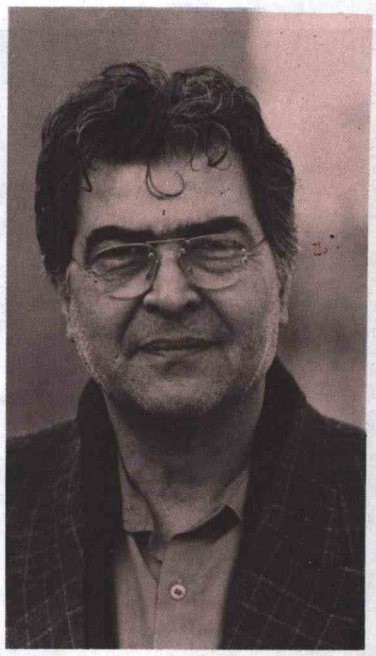
- حماسه در نمایش آیین‌های مذهبی، خاستگاه تئاتر است
- گناه من عشق به حسین (ع) است
- پیشرفت هنر در گرو نوآوری
- نمایش ارزش‌های دفاع مقدس ایمان به زندگی رنگ می‌دهد

انعکاس روحِ دردمندِ بشری در آیینهٔ نمایش

تئاتر به ما می‌آموزد که انسان در معرض امیال و خواهش‌های نفسانی است و هر فرد باید عامل شکست‌ها و ناکامی‌هایش را در وجود خود جست‌وجو کند و از فرافکنی بپرهیزد. او می‌آموزد که نباید به حالِ خود دل بسوزاند؛ زیرا همواره بوده‌اند کسانی که سرنوشتی مشابه و یا حتی بدتر از او داشته‌اند. او در قالب شخصیت‌هایی فرو می‌رود که با زمانهٔ ناسازگار می‌ستیزند و اکثراً در این مبارزه مصائب را می‌پذیرند. شک‌ها و تردیدهای خود را در مقایسه با احساسات هاملت بچه‌گانه می‌بینند. تأسف و ترسِ اُتللو را در بالاترین حدّ ممکن در نظر می‌گیرد و رفتار خود را به‌مراتب عاقلانه‌تر از رفتار شاه‌لیر می‌بینند. این مطالب صرفاً گوشه‌ای از تأثیرات تئاتر بر روح دردمند بشری است و چه بسیار نتایج دیگری که می‌توان در جریان تجربه‌ای عملی و کار با افرادِ آزرده‌خاطر به‌دست آورد. هنر جایگاه بروزِ احساسات است.

آیین‌های مذهبی خاستگاه تئاتر

بخشی از سخنرانی دکتر محمود عزیزی در گردهم‌آیی «بررسی هنر نمایش در ایران»



بین تئاتر و مذهب، ارتباطی تنگاتنگ و اساسی وجود دارد. در آغاز انسان از طریق حرکات موزون و جادو سعی بر تقلید از طبیعت داشت و از این رهگذر می‌خواست آن را مهار کند یا بر آن مسلط شود و سپس بر ماورای این طبیعت که از دیدِ او تسخیرناپذیر می‌نمود، غلبه کند. تئاتر در آغازِ تولد، آداب و سننی بود که قدرت خدایی را نمایش می‌داد.

در میان قبایل سرخ‌پوست استرالیایی و یا امریکایی بر طبق تحقیقاتِ جامعه‌شناسی، می‌توانیم شاهد آداب و رسوم مذهبی باشیم که جنبه‌های نمایشی دارند و در این مراسم، رقص‌ها، آوازها و حرکات بدن در حدّ هیجان‌های بسیار زیاد و افراطی، نشانهٔ نطفه‌های آغازین تئاتر است. متون

به‌دست‌آمده از مصر باستان متعلق به سال‌های ۱۲۰۰ تا ۱۵۰۰ سال قبل از میلاد مسیح، بیانگر این موضوع می‌باشد که خود به گونه‌ای اشکال آغازین آثار دراماتیک هستند که در آن ایّام به‌مناسبت مراسم شکرگزاری به نام آیین Horus به نمایش گذاشته می‌شده است.

در هند باستان نیز قطعات نمایشی مربوط به برهمن و در ژاپن نمایش‌های مربوط به Nô در قرن چهاردهم میلادی نشانهٔ این ارتباط تنگاتنگ میان تئاتر و مذهب است.

بالاخره در یونان باستان که بسترِ فرهنگ غرب است، دیده می‌شود که چگونه تئاتر و نمایش از دلِ آیین‌های مذهبی بیرون می‌آید. در یک کلام، از مصر باستان گرفته تا هند، ایران، ژاپن و بالاخره مرکز تمدن تئاتر غرب، در هر کجا که به سراغ پیدایش تئاتر برویم، می‌بینیم که در همه‌جا ریشهٔ تئاتر در بدو تولد به مذهب و دین و آیین‌های مذهبی وصل است. در هر حال تولد تئاتر یا برگرفته از مذهب است یا به نوعی به آن ارتباط دارد. باید گفت نمایش تا زمانی که همبستگی و یا پیوستگی با آداب و سنن مذهبی دارد، هنوز یک نمایشِ مذهبی محسوب می‌شود و از زمانی که از آیین و مذهب فاصله می‌گیرد تازه تولد واقعی تئاتر آغاز می‌شود. همان‌طور که Gaston-Baty در کتاب «زندگی و هنر» می‌نویسد:

«تنها برای افتخار خدایان زاده شده و برای لذت انسان‌ها رشد کرده است.»

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، تئاتر زمانی متولد می‌شود که از مذهب و آیین‌های مذهبی جدا می‌گردد. در واقع تئاتر آنچه را که می‌بایست از دین و مذهب بگیرد، گرفته است و از آن‌پس به رسالت واقعیِ خود واقف شده است. یعنی از دین و مذهب ارزش‌هایی را گرفته که در زندگی روزمره، انسان‌ها به آن احتیاج داشتند و دارند. یعنی اخلاق، رفتار انسانی، عشق، ایمان، مروّت، ایثار، ازخودگذشتگی و بالاخره درکنار هم بودن و خوب بودن. هر یک از این مراحل در سرفصل‌های موضوعات نمایشی قرار گرفته است. طوری که تئاتر تبدیل شد به آینهٔ زندگی، معلمِ اجتماع، دیدی هنرمندانه و زیبایی‌شناسانه به الگوهای رفتاری، گفتاری و پنداری انسان‌های جامعهٔ.□

ایمان به زندگی رنگ می‌دهد

بخشی از سخنان نجفی برزگر، دبیر دومین گردهم‌آیی «بررسی نمایش در ایران» در آخرین روزِ گردهم‌آیی

در زندگی جلوه‌های ویژه‌یی وجود دارد که زندگی را با تمام مصایبش تحمّل‌پذیر می‌کند. سرشتِ زندگی با حضور مسلّطِ مرگ وجه تراژیک خود را همواره به نمایش می‌گذارد و اگر ایمان، عشق، معنویت و هنر به یاری آدمی نیایند، خورشیدِ زندگی در پسِ ابرهای تیرهٔ یأس و درد و مصیبت در محاقِ ابدی فرو خواهد ماند... ما به‌عنوان کارگزارانِ هنری، همّ خود را در جهت تثبیت هنر به‌عنوان تجلّی زیبای معنویت در جامعه، مصروف می‌داریم و برای دست‌یابی به این هدف، همدلی، همفکری و همیاریِ شما هنرمندانِ خوب و صمیمی ضروری است. هنر به زندگی ژرفا می‌بخشد و زندگی را از تصویری سیاه و سفید به تصویری رنگارنگ و باشکوه تبدیل می‌کند. می‌دانیم که در میانِ وجوه و عرصه‌های هنری، هنرِ نمایش به دلایلی از اهمیتی ویژه برخوردار است. تلاشِ ما در این زمینه، فراهم‌آوردن امکانات و تسهیلاتی است که خلاقیت‌های هنریِ مساعد می‌سازد. البته رسیدن به این منظور نهایتِ آرزوی ماست اما آنچه که از اهمیت بیش‌تری برخوردار است در راه‌بودن است. به تعبیری در راه‌بودن به‌اندازهٔ رسیدن به هدف و مقصود اهمیت دارد. اساساً همین در مسیر بودن خودْ هدف است. به همین دلیل ما هر روز چندین‌بار از خدای بزرگ می‌خواهیم ما را به راهِ مرضیّ خویش هدایت کند. در این راه گام‌زدن همان مقصود و مقصدِ آفرینش است. بی‌تردید اگر خلوص پوَرزیم یا اگر ایمانِ راسخ داشته باشیم یا اگر عملی درخور از خودمان نشان دهیم یا اگر بازیگریْ خوب در لحظه‌به‌لحظهٔ زندگی باشیم، بهشت را برای ما مهیّا کرده‌اند. گرچه این کار را کرده‌اند و این کم‌ترین هدیه خداوند به قلبِ سلیمِ یک مؤمن و پرهیزکار است اما در زندگی چه چیزی زیباتر از نَفسِ ایمان و خلوص وجود دارد؟ چه چیزی و چه پاداشی ارزشمندتر است از نَفسِ در صراط بودن؟ هدف و غرض باید در خودِ عمل مکتوم باشد. هدف و مقصود باید در تک‌تکِ آفرینش‌های هنری نهفته باشد. و به همین لحاظ است که هر اثری تعریفِ ویژهٔ خود را دارد و درست نیست اگر بخواهیم همهٔ آثارِ هنری از جمله آثارِ هنرِ نمایش یکسان، مشابه و متحدالشکل و محتوا باشند. اگر هر اثری از استانداردهای لازمِ آفرینشِ هنری برخوردار باشد ارزشِ ویژهٔ خود را دارد... خلاصه آن‌که ما به هنر مدیون هستیم نه هنر به ما. ما کارگزارانِ هنریِ کشور نسبت به هنر و به‌ویژه هنرِ نمایش، مدیونیم نه هنرِ نمایش به ما. ما به هنرمندانِ خوب و خلاقِ نمایشِ کشور مدیون هستیم نه هنرمندانِ خوب نمایش کشور به کارگزاران هنری. چرا؟ به این دلیل که هنرمند رنج می‌بَرد. هنرمند هنگام آفرینش اثرِ هنری، تمامِ وجودِ خود را در طَبَقِ اخلاص می‌گذارد تا چیزی بیافریند که ترجمانِ زیباشناسانهٔ هستی باشد. هنرمند ایثار می‌کند، چه چیزی را؟ تمامی وجودش را. هنرمند در هنگام آفرینش از تمام وجودِ خویش مایه می‌گذارد. اگر این‌گونه نباشد، آنچه که می‌آفریند فقط صورتی است تیره و تار. آنچه را او تولید کرده اثرِ هنری نیست و به همین دلیل هم ماندگار نیست. شاید نگاهِ سطحی را بپوشاند و شاید قلب‌های کوچکی را که فراتر از زندگی روزمره را نمی‌توانند ببینند، بلرزاند اما درختِ تناور افکارِ عمیق را سیرآب نمی‌کند و احساسات ناب را خرسند نمی‌سازد بنابراین ماندگار نیست. در جامعهٔ اسلامی هنرمند نیز رسالت و تکلیفی دارد. او باید شُکرِ موهبتِ خلاقیتِ هنری را به‌جای آوَرد و زکاتِ آن را بپردازد. سخن فراوان است و مجالی فراخ‌تر می‌طلبد... ما از هنرمندانِ نمایش کشور توقعی جز آفرینش و خلاقیت نداریم. آن‌ها باید بیافرینند و اگر صادقانه دست به آفرینش هنری بزنند و اگر واقعاً هنرمند باشند، چیزی که می‌آفرینند ارزشمند است. بنابراین هدف و غرض فراهم‌آوردنِ زمینهٔ شکوفاییِ خلاقیتِ هنری است. خوشبختانه هنرمندانِ نمایشِ ما از نو دست به شناختِ ذائقه‌ها، افکار، موقعیتِ اجتماعی و تاریخی و آرمان‌های فرهنگی خود زده‌اند. مردم هم شناختِ تازه‌ای نسبت به هنرِ نمایش پیدا کرده‌اند؛ این اُنسِ متقابل بسیار مغتنم است.□

گزارش سومین روز از دومین گردهم‌آیی «بررسی نمایش در ایران»

در سومین روزِ دومین گردهم‌آیی «بررسی نمایش در ایران»، که با عنوان «ارزیابی و رهیافت‌ها» آغاز شد، ابتدا دکتر قطب‌الدین صادقی به موضوع «چگونه آثارِ کهنِ ایرانی را دراماتیزه کنیم؟» پرداخت. در ادامه خانم سهیلا نجم در بارهٔ «تطابق تئاتر ملّی شرق و غرب» سخنرانی کرد.

سخنرانان بعدی سمینار، آقایان انوشیروان ارجمند و پرویز زاهدی بودند که موضوعات «رویکرد نمایش به فرهنگ ایرانی» و «طرح پیشنهادی برای مطالعه و دستیابی به خطوط و شاخص‌های تئاتر ایرانی» را محورِ سخنرانی خود قرار دادند. هم‌چنین آقای آتیلا پسیانی به‌همراه اعضای گروه تئاتر «بازی» در گفت‌وگویی صمیمانه با حاضران در سمینار، موضوع «دستیابی به تئاتر ملّی و مذهبی از طریق شیوه مناسب تجربی» را مورد بحث و بررسی قرار دادند.

در پایانِ سمینار، نجفی برزگر، رییس مرکز هنرهای نمایشی و دبیر گردهم‌آیی، طی سخنانی دیدگاه‌ها و خط‌مشی مرکز هنرهای نمایشی را تشریح کرد و با سخنان ایشان، دومین گردهم‌آیی «بررسی نمایش در ایران» رسماً به کارِ خود پایان داد.

لازم به یادآوری است که این سمینار طی سه روز با عنوان «تئاتر با هویت اسلامی-ایرانی» و با حضور جمع کثیری از استادان و هنرمندان تئاتر کشور و علاقه‌مندان به این هنر در تالار رودکی برگزار گردید.□

آفرینش گر شادی و آگاهی

گفت و گو با شهره سلطانی، کارگردان و بازیگر نمایش «شعبده و طلسم»

شهره سلطانی یکی از چهره‌های آشنای تلویزیون، سینما و تئاتر است که امسال در پانزدهمین جشنواره سراسری تئاتر فجر نمایشِ «شعبده و طلسم» را برای بخش مسابقه کارگردانی و بازیگری کرده است. به بهانهٔ اجرای این نمایش با او گفت‌وگویی کرده‌ایم.

■ دربارهٔ خودتان بگویید؟

○ شهره سلطانی هستم. کارِ تئاتر را از سال ۶۶ شروع کردم و تاکنون در حدود یازده نمایش بر روی صحنه رفته‌ام. از جمله «باغ‌وحش شیشه‌ای»، «معرکه در معرکه»، «درج مشکین» و «نقل‌قول عاشقان». در کنارِ آن در تلویزیون و سینما هم فعالیت دارم. روزی‌روزگاری، شلیک نهایی، خانه سبز، خیالات واقعی و... از کارهای تلویزیونی من محسوب می‌شوند. در سینما هم در فیلم‌های «سه مرد عادی»، «عبور از تله» و «توطئه» بازی کرده‌ام.

■ نمایش «شعبده و طلسم» از چه می‌گوید و چه شیوهٔ اجرایی برای آن انتخاب شده است؟

○ متن این نمایش نوشتهٔ خانم چیستا یثربی است و موضوع نمایش آن تلاشِ یک بازیگر برای شادکردن و آگاه‌ساختن مردم است. این موضوع به اعتقاد من امکان تجربه شیوه‌های مختلف بازیگری و بروز توانایی‌های بازیگر را فراهم می‌آورد. با توجه به فضای افسانه‌ای متن، من شکل سنّتی را برای اجرای کار انتخاب کردم.

■ شما چه تفاوت‌هایی در اجرای متون دیگران و یا اجرای متن نوشته خودِ کارگردان می‌بینید؟

○ من هرگز ادّعای نویسندگی نداشته‌ام و ندارم و همیشه برای کارکردن به‌دنبال متون مناسب می‌گردم؛ پس پاسخی برای این پرسش ندارم.

■ انتظارِ شما از جشنواره پانزدهم تئاتر فجر چیست؟

○ فکر می‌کنم مهم‌ترین انتظار، فراهم‌آوردن امکان اجرای عمومی نمایش ما در طول سال و حمایت از آن‌ها است، چون اگر تنها به دو اجرا در طول جشنواره بسنده کنیم، زحمات یک گروه به‌هدر خواهد رفت و طبعاً مخاطبانِ زیادی نیز از دیدن نمایش محروم خواهند شد.

در پایان، باید اضافه کنم از این‌که هیأت بازبینی و داوران جشنواره امسال از استادان و پیشکسوتان تئاتر کشور هستند، بسیار خوشحالم.□

واگویی یک آزردگی پُر فراز و نشیب

نقد و بررسی نمایش «کشتی‌گیرنده با خرس»

مهم‌ترین ویژگی نمایشِ «کُشتی‌گیرنده با خرس» در این است که سعی دارد ضمنِ توجه به مسایل اجتماعی، زنده کنندهٔ نوعی از نمایش‌ها و بازی‌های پیشینِ میهن‌مان باشد. در یک بررسی اجمالی می‌توان دو گونهٔ «معرکه گیری» و «خرس‌بازی» در این نمایش تشخیص داد. مردی ناخواسته زنی را به عقدِ خویش درمی‌آوَرد. مرد تلاش می‌کند تا همسرِ خود را دلسرد کند و یا حَربه‌ای را جهتِ جدا شدن از او به کار گیرد؛ اما موفق نمی‌شود. مجموعهٔ زندگی و فراز و نشیب‌هایی که این مرد و زن طی می‌کنند و تن‌دادنِ مرد به خرس‌بازی و واژگونی انتهای اثر، وقایعی است که در قالبی روایت‌گونه بازسازی می‌شود. بازسازی وقایع تماماً بر بازی در بازی و نقل و روایت و معرکه گیری استوار است.

نمایش جز اشاره به یک معضلِ اجتماعی و وَصلتِ ناهمگون و ناخواسته‌ها چیزِ دیگری برای بازگوکردن ندارد و به لحاظ توانی که صرفِ ساخت و سازِ آن شده است، محتوای چندان غنی و مطلوبی را ارایه نمی‌دهد. به‌راحتی می‌شد نمایش را بسیار شُسته‌رُفته‌تر، شکیل و منسجم‌تر ارایه کرد و از قطعاتِ اضافی و ناملموسِ آن کاست. اگر واقعهٔ نخستینِ درام و علّیتِ ستیزِ زن و خرس را به فضاسازی‌اش ربط دهیم، شروعِ نمایش در بیرون سالنِ نمایش کمی بغرنج جلوه پیدا می‌کند؛ از طرفی دیگر اساسِ نمایش بر روی ضدّیتِ شوهر با زن شکل گرفته و از آن‌جاست که نقبی به گذشته زده می‌شود و در نهایت گشایشی برای دیگری رُخ می‌دهد. از همین‌جاست که می‌توان به اضافاتِ مستتر در اثر پی بُرد. نمایشِ «کشتی‌گیرنده با خرس» واگویی زندگی پُر فراز و نشیبِ یک انسان است. این وقایع اگرچه شیرین و با وجوه گوناگونِ بصری تزیین شده‌اند و بعضاً لبخند بر لبِ مخاطبِ خویش می‌نشاند و یا تأثیری آنی را بر مخاطب بر جای می‌گذارد؛ اما صرفاً تزیینات و شیرینی‌هایی هستند که در جوارِ اصل به فرعیات می‌انجامند. این فرعیات به‌جای ایجادِ کُنشِ منطقی و تقویتِ آن، به رنگ و لعابِ کار می‌افزایند. متأسفانه امروزه باب شده است که جمعی از اهلِ تئاتر برای جذبِ مخاطب، تزییناتِ خاصی را به کار می‌گیرند و فارغ از تأثیر آن‌ها بر کلّیتِ مستترِ درام، صرفاً برای اهدافِ جنبی و فرعی به کار گرفته می‌شوند. مشکلِ این لحظات و قطعات، انقطاعِ بافتِ دراماتیکِ اثر و

ازبین‌رفتن تداومِ فضای ایجادشده در اثر می‌باشد. نمایشِ مذکور به وجوه ذکرشده مسلح است و به همین جهت در لحظاتی به‌دور از وقوع درام، لحظاتِ گوناگون را شکل می‌دهد.

دکور و بهتر بگوییم طراحی صحنهٔ نمایش از کلّیتِ اثر نشأت می‌گیرد. چکیده نمایشِ «کشتی‌گیرنده با خرس» چیست و چگونه در طراحی صحنه ملحوظ شده است؟ آنچه که ما در وجه بصری اثر شاهدش بودیم، تعدادی لَته و سکوهایی است که می‌توانست رُخدادگاه‌های گوناگونی را القا کند. این رُخدادگاه، گاه عام و گاه بی‌نام بود.□

حماسه در نمایش

شاید اشعار «ایلیاد» هومر و «انه‌اید» ویرژیل را بتوان سرآغاز خلق یک‌سری آثار برجستهٔ ادبی در مقیاسی جهانی دانست.

حماسه، داستانی است از عظمت شخصیت یک قهرمان، کسی که قلبی رئوف دارد و صفات متعددی را در جهت نیل به کمالات در وجود خود یک‌جا گِرد آورده است. وقایع حماسه در دنیایی پدید می‌آیند که دورهٔ زمانی آن دقیقاً مشخص نیست و آداب و رسوم اقوام آن تا حدی نامأنوس جلوه می‌کند. در حماسه با مقدمه‌ای کوتاه، قهرمان معرفی می‌گردد و از آفریدگار طلبِ یاری می‌شود و بعد اصل داستان مطرح می‌گردد بی‌آن‌که نظم تاریخی مورد توجه قرار گیرد و در پایان به‌صورتی منطقی و خوش‌آیند به گِره گشایی پرداخته می‌شود. این ویژگی‌ها مختص حماسه نیست و در این‌میان قالب نثر یا نظم است که تعیین‌کننده خواهد بود. چنین ویژگی‌هایی را در رُمان نیز می‌توان سراغ گرفت، لیکن رُمان به نثر نوشته می‌شود در حالی که حماسه منظوم است. البته اختلافات دیگری را نیز می‌توان بین رُمان و حماسه برشمرد از جمله این‌که حماسه بر پایهٔ «نبرد» شکل می‌گیرد حال آن‌که رُمان می‌تواند موضوعات دیگری را هم محور کارِ خود قرار دهد. با آن‌که استعانت از خداوند در رُمان‌نویسی معنا ندارد، ولی اغلب نویسندگان ترجیح می‌دهند مستقیماً به اصل داستان بپردازند. جنبه‌های دراماتیک رُمان قوی‌تر از حماسه است اما این بدان‌معنا نیست که حماسه را نتوان در قالب دراماتیک قرار داد.□

قاسم رضازاده طامه

تئاتر

جالش شرق و غرب در عرصهٔ نمایش ایران

بخشی از سخنرانی خانم سهیلا نجم در گردهم‌آیی «بررسی هنر نمایش در ایران»

تمدن‌های شرقی به‌واسطهٔ هم‌جنس‌بودن ساختار و ماهیت‌شان از دیرباز با یکدیگر ارتباط و برخوردهای باروری داشته‌اند و امروزه اگر از یکدیگر دور شده و فادر به درک یکدیگر نیستند به این علت است که تمدن‌های شرقی با زیرساخت معنوی‌شان در برخوردی ناگهانی و انفعالی با تمدن ناشناخته و مقهورکنندهٔ غرب که از ساختار و ماهیت کاملاً نامتجانس با شرق برخوردار است، چنان حیرت‌زده شدند که تمامی معیارها و ارکان بنیادی فرهنگ خویش را از یاد بردند. ولی غرب پس از استیلا و تسلط نظامی ـ سیاسی بر شرق، با دقت و انتخاب آگاهانه، برخی از ارزش‌های شرقی را در قالب‌های جدیدتر و منطبق با نیازهای خود به کار بست. و در این راستا از هنرِ نمایش نیز بهره‌های بسیار گرفت.

اما دوران تئاتر معاصر ایران از چه زمانی آغاز می‌شود؟

در حدود صد و بیست سال است که تحت‌تأثیر آشنایی با فرهنگ غرب دورهٔ جدیدی در تئاتر ایران به‌وجود آمده است، که با نمایشنامه‌های «میرزا فتحعلی آخوندزاده» آغاز می‌شود. آخوندزاده اولین نمایشنامه‌نویس ایرانی بود که به شیوه اروپایی نمایشنامه‌هایی به زبان ترکی آذربایجانی نوشت. هم‌چنین اولین نقد و تجزیه و تحلیل تئاتر در ایران توسط او صورت گرفته است. بیش‌تر آثارش به شیوهٔ آثار مولیر بوده و این به‌واسطه آشنایی او با تئاترهای باکو و قفقاز و مولیر بود. آخوندزاده نمایشنامه‌های خود را به ایران ارسال می‌کرد و «میرزا آقا تبریزی» و «میرزا جعفر قرچه‌داغی» آن‌ها را به زبان فارسی ترجمه می‌کردند.

در این دورهٔ نیز مدرسه دارالفنون تأسیس می‌شود و سالن نمایش به سبک تماشاخانه‌های غربی در آن دایر می‌شود. جریان مهم دیگری که هم‌زمان با فعالیت‌های «میرزا آقا تبریزی» بود، ترویج ترجمه نمایش از زبان انگلیسی و فرانسه توسط شاهزاده‌های قاجار بود. در این دوره تعداد زیادی از آثار «مولیر» به زبان فارسی ترجمه می‌شوند. بعد از «میرزا آقا تبریزی» تا مدت‌ها نمایشنامه‌نویس نداریم تا این‌که «مرتضی فکری و احمد محمود» شروع به نوشتن نمایشنامه می‌کنند.

بعد از این دوره، به اجرای پانتومیم برمی‌خوریم که فکر آن اجتماعی و مضمونش سیاسی است و شکل آن مشخص است که از غرب می‌آید. در این دوره نوشتن نمایشنامه‌های صرفاً سیاسی و انتقادی باب می‌شود که خیلی صریح و غیر فنی هستند و هیچ مفهوم دیگری جز داستان‌گویی ندارد. و پس از آن وارد یک دورهٔ نگاه به گذشته و یادآوری مفاخر گذشته و حسرت‌خوردن برای آن می‌شویم که اغلب سطحی و فاقد تحلیل درست فرهنگی و تاریخی هستند. در اوج این دوران بین سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۰ صادق هدایت دو نمایشنامه می‌نویسد: «مازیار» و «پروین دختر ساسان». اما در این دوره کسی وجود داشت به نام «گریگوری یقیکیان» که در نمایشنامه به نام‌های «جنگ شرق و غرب» که بر محور زندگی اسکندر است و نمایشنامهٔ «انوشیروان و مزدک». او اولین کسی است که تجزیه و تحلیل را وارد نمایشنامه‌های تاریخی می‌کند.

در این دوره به نام‌های دیگر برخورد می‌کنیم مثل حسن مقدم، رضا کمال شهرزاد که هرکدام مشخصه‌هایی را وارد تئاتر ایران می‌کنند و نقطهٔ عطفی در نمایشنامه‌نویسی معاصر ایران محسوب می‌شوند.□

پیشرفت هنر در گرو نوآوری

گفت و گو با سپیده نظری‌پور، کارگردان و بازیگر نمایش «گفت و گوی بی‌پایان ستاره با ...»

نمایش «گفت‌وگوی بی‌پایان ستاره...» به کارگردانی و بازی سپیده نظری‌پور، در روز دوم جشنواره در بخش مسابقه، به‌روی صحنه رفت. به این بهانه با کارگردان و بازیگر این نمایش گفت‌وگو کرده‌ایم.

■ از خودتان و نمایشتان بگویید.

○ سپیده نظری‌پور هستم. کارگردان و بازیگر نمایشِ «گفت‌وگوی بی‌پایان ستاره با مادرش در وقت مردن» نوشتهٔ محمد چرمشیر. این نمایش در بارهٔ زنی است که تمام افراد شهر، دوستان و اقوامش از بین رفته‌اند و هیچ‌کس دیگری را در شهر ندارد. او تنها در شهر می‌ماند تا در مقابل دشمن از آن دفاع کند. او برای دختر کوچکش «ستاره» تمامِ خاطراتِ گذشته‌اش را تعریف می‌کند. اما در آخر متوجه می‌شویم که او با جنازهٔ فرزندش صحبت می‌کرده است.

در این نمایش نزدیک‌شدن به شیوه نمایش‌های آیینی مدّ نظرِ من بود. ما در نمایش آیینی دو رکن اساسی به نام مجری و شریک داریم. مجری گروه اجراکننده و بازیگر است و شریک تماشاگران هستند. هر دو گروه بر این باورند که نتیجهٔ این نمایش می‌تواند مفید و قابل ارزش باشد.

نمایشِ «گفت‌وگوی بی‌پایان ستاره...» بر این اندیشه استوار است که بازیگرِ تنهایی که در تمام مدت روی سکو نشسته است و حرف می‌زند، می‌تواند با توانِ خود، ذهنیت‌ها و احساسات درونی‌اش را به تماشاگر انتقال دهد و او را به نوعی در تجربیات خود شریک کند. من در این نمایش تلاش کرده‌ام به آن توان دست یابم و هم‌چون نمایش‌های آیینی با تمرکزی که هر دو گروه در طی نمایش به آن رسیده‌اند، این توان سازنده را انتقال دهم. در این‌گونه نمایش‌ها بازیگر با قوای ذهنی خود و با تسلط کامل بر تمرکز و تفکرش، سعی می‌کند بر تفکرِ تماشاگران تأثیر بگذارد، قوای ذهنی آنان را به کار بگیرد و آنان را به‌سوی تمرکز بکشاند.

■ اگر این نمایش بیش‌تر با سکون و تک‌گوییِ بازیگر همراه است، چه تفاوتی با نمایشِ رادیویی دارد؟

○ در نمایش رادیویی، به‌خاطر فقدان انرژی‌های اصلی که از بدنِ بازیگر ساطع می‌شود، ارتباط قوی با مخاطب برقرار نمی‌گردد.

■ جشنواره پانزدهم را چگونه می‌بینید؟

○ راستش سؤالِ سختی است چون چند روز بیش‌تر از شروع جشنواره نگذشته و من متأسفانه هنوز نتوانسته‌ام همهٔ نمایش‌ها را ببینم.

■ چه انتظاراتی از جشنواره پانزدهم دارید؟

○ من اعتقاد دارم که جشنواره پانزدهم باید صد در صد چه از نظر کیفی و چه کمّی بالاتر از جشنواره چهاردهم باشد. انتظارِ ما تئاتری‌ها همیشه این بوده که در حال پیشرفت باشیم. انتظارِ ما این است که در جشنواره شاهد کارهایی باارزش و نو باشیم؛ یعنی بگوییم تئاترِ امسالِ ما این است و این نتایج را بر تئاترِ سالِ گذشتهٔ خود اضافه کرده است. حتی اگر یک نمایشی مطلوب از نظر کیفی داشته باشیم ولی نوآوری و فکرِ تازه در آن نداشته باشیم، چیزی بر ما اضافه نشده است.□

رونق تئاترِ ایران

هنگامی که شنیدیم جشنواره تئاتر در راه است و دیدیم دیوارهای شهر پُر از پوسترهای جشنواره تئاتر شده است، هم به شوق آمدیم و هم نگران شدیم که مبادا تئاتر مثل سال‌های گذشته با بی‌مهری جشنواره‌ای دیگر مواجه شود. اما درهای تالارها که باز شد، صف‌های بی‌شمار در مقابل‌شان تشکیل شد و حالا که پنجمین روزِ جشنواره است، علاقه‌مندان به تئاتر از تمام اقشار آن‌چنان به سالن‌های نمایش هجوم آورده‌اند که بسیاری از آن‌ها به‌دلیل ازدحام موفق به دیدن نمایش‌ها نمی‌شوند.

تا امروز ۴۵ بار چراغِ صحنه‌های تماشاخانه‌های تهران روشن شده است و هزاران تماشاگر به تماشای نمایش‌های نشسته‌اند.

آیا صفوف فشردهٔ تماشاگران و استقبالِ کم‌نظیرِ این دوره، خبر از رونقِ تئاتر ایران نمی‌دهد؟ امید است که در سال‌های آینده شاهد شکوفایی هرچه بیش‌ترِ این هنرِ ارزنده در کشورمان باشیم.□

نمایش در ایران از دید سیاحان

در میان سیاحانی که در طول ادوار گذشته از ایران دیدن کرده‌اند، تنها معدودی از آنها که دیدی گسترده‌تر داشته‌اند، نمایش‌های ایرانی را به عنوان تئاتر معرفی کرده‌اند و اگر در جریان بازدیدشان از ایران، شرحی بر هنرهای نمایشی نوشته‌اند و یا تا حدودی به نقد بعضی از آنها پرداخته‌اند، این کار را آنقدر مبهم و ناقص انجام داده‌اند که زوایای بسیاری از هنر ایرانی را در پردهٔ ابهام باقی گذاشته‌اند. شاید این امر از آنجا ناشی شده باشد که سیاح خارجی، تئاتر را نمایشی می‌دانست که باید به سبک تماشاخانه‌های اروپایی اجرا شود و مسلماً در آن دوران در هیچ کجای ایران چنین تشکیلاتی پیدا نمی‌شد و همین امر سبب می‌گردید تا نوعی پیش‌داوری منفی در ذهن آن سیاح شکل گیرد. اما با استفاده از همین سیاحت‌نامه‌ها به نکات با ارزشی دست می‌یابیم. به‌طور مثال در تمام سیاحت‌نامه‌ها به یک نکتهٔ مهم اشاره شده است و آن استفاده از متن منظوم برای نمایش در ایران است. متن در تعزیه بیشتر و در مضحکه کمتر به کار می‌رفت زیرا در مضحکه بازیگرانی که نوازندگان یا بازیگران حرفه‌ای نیز بودند، همراه با حیوانات دست‌آموزشان، نمایش‌هایی را اجرا می‌کردند که بیشتر فی‌البداهه بود و به منظور خنداندن و سرگرم نمودن تماشاچیان به‌کار می‌رفت و کمتر در آنها به جنبه‌های انتقادی یا مشکلات اجتماعی پرداخته می‌شد. نکتهٔ قابل توجه دیگر در انواع نمایش ایرانی، به‌کارگیری نوعی گریم و چهره‌پردازی است. هنرپیشه‌گان با استفاده از دوده یا آرد یا مواد رنگی دیگری از این قبیل چهره‌پردازی می‌کردند و با پوشیدن لباس‌هایی با رنگ‌های نمادین علاوه بر پرداختن به جنبه‌های زیباشناختی نمایش، نوعی نشانه برای تشخیص هر شخصیت قرار می‌دادند. به‌طور مثال، لباس‌های سرخ و تند برای بیان خوی ددمنش و رنگ‌های آبی و سفید برای معرفی شخصیت روحانی به‌کار می‌رفت که کماکان در نمایش‌های امروزی تعزیه نیز مورد استفاده قرار می‌گیرند. همچنین در این سیاحت‌نامه‌ها به مقولهٔ فن بیان برمی‌خوریم که البته در انواع نمایش ایرانی به نسبت‌های گوناگون، مورد توجه قرار می‌گرفت. مثلاً وجه مذهبی تعزیه باعث می‌شد تا اشعار و گفتار به‌کار رفته در آن به نوعی تقدس بیابد و بازیگر را وا می‌داشت تا با دقت بسیار کلمات را ادا کند. از این رو فن بیان را در تعزیه قوی‌تر از مضحکه می‌یابیم که در آن هنرپیشه برای ایجاد خنده کلمات را گاهی اشتباه و یا حتی نامفهوم بر زبان جاری می‌ساخت.

یکی از پایه‌های مهم در شکل‌گیری تئاتر، حضور تماشاگران است و پر واضح است که نمایش در ایران همواره با استقبال عمومی همراه بوده است. هر چند که باز خود همین نکته نیز در مورد نمایش‌های مختلف ایرانی به گونه‌های متفاوتی نمود پیدا می‌کرد. تقدس تعزیه باعث می‌شد تا دست‌اندرکاران در قبال اجرای نمایش، وجهی را از مردم دریافت نکنند و تماشای آن را برای عموم آزاد اعلام کنند و بازیگر تعزیه نیز با حسی قوی‌تر نقش خود را ایفا کند و تمرکز بیشتری بر حرکات و گفتارش داشته باشد. به همین علت تعزیه اثرگذارتر از مضحکه بود. به‌علاوه جنبهٔ آموزنده و عبرت‌انگیز تعزیه باعث می‌شد تا بعد از اجرای نمایش نیز ذهن تماشاگر با آن همچنان درگیر باقی بماند و حتی مجبور شود بخش‌هایی از نمایش را دوباره در ذهن مرور کند، در واقع در پایان تعزیه، نوعی مناظرهٔ درونی در ذهن بیننده شکل می‌گرفت که به تعزیه حیاتی دوباره می‌بخشید.

به تمامی این ویژگی‌ها باید مضامین بکر و افکار متعالی حاکم بر جو نمایش ایرانی را نیز بیفزاییم. سیاحانی که تنها با دیدن تعزیه‌های تکیه دولت به چند و چون این نمایش پرداخته‌اند، اذعان کرده‌اند که بیان مصیبت و آلام خاندان نبی مکرم اسلام، صرفاً یک جنبه از جنبه‌های تعزیه است و در سوی دیگر امید به رستگاری و پیروزی مطرح می‌گردد و از این رو با آنکه تماشاگر در پایان نمایش از وقایع جانگداز کربلا مغموم می‌شود، اما امیدی در دلش پدید می‌آید که به او نوید می‌دهد «سرانجام پیروزی از آن جبههٔ حق است» و این نکته به خوبی نشان می‌دهد نمایش ایرانی پشتوانه‌ای از احساسات و افکار متعالی دارد. خصوصیتی که باید آن را اساسی‌ترین اصل حاکم بر هر نمایش بدانیم.

نمایش آرزش‌های دفاع مقدس

گفت و گو با علی تفضلیان در مورد نمایش «یاد ایام»

گفت و گو با علی تفضلیان در مورد نمایش «یاد ایام»

■ تفاوت نمایش با زندگی واقعی در چیست؟

○ نمایش تنها تجسم گوشه‌های کوچکی از زندگی است و هیچ‌گاه نمی‌تواند در برگیرندهٔ کل زندگی باشد. البته تئاتر به مسایل اجتماعی توجه دارد و معضلات زندگی را به نحوی آشکار می‌کند و از وظایف مسلم هنرمند است که در بطن زندگی واقعی حضوری دائمی داشته باشد.

■ روی متن «یاد ایام» چه مدت کار کرده‌اید؟

○ متن این نمایش برگرفته از حادثه‌ای است واقعی که دوستی برایم تعریف کرد و پس از نوشتن چند سیاه‌مشق سرانجام به متن نهایی رسیدم. البته در جریان کارگردانی متن دگرگون شد و تغییراتی متناسب با صحنه اعمال گردید. هدف من در این نمایش برانگیختن صرف احساسات نبود، بلکه دفاع از مبانیِ ارزشیِ ما در دفاع مقدس بود.

■ شخصیت‌ها در نمایش شما فاقد خصایص ویژه هستند، آیا ممکن نبود اندکی در پرداخت شخصیت‌ها دقت می‌کردید؟

○ قصد ما موعظه نبود، و بسیاری از شخصیت‌ها در این نمایش هم‌عرض یکدیگر هستند و به‌نوعی بیان‌گر شخصیتی واحد می‌باشند.

■ کمی در بارهٔ شیوهٔ اجرا توضیح دهید؟

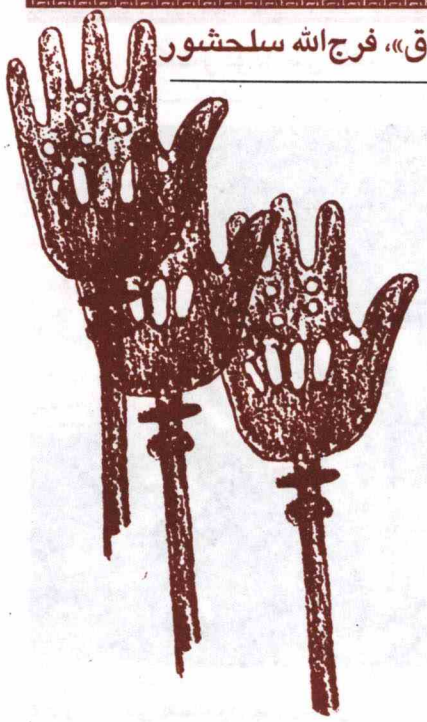
○ در این نمایش ما از روش‌های گوناگونی استفاده کردیم. بخش اول، واقع‌گرایانه است و در برخی قسمت‌ها به‌عمد از شیوهٔ رُمانتیک استفاده کرده‌ایم.

■ شما در نمایش از موسیقی استفاده نکرده‌اید، آیا دلیل خاصی داشته‌اید؟

○ موسیقی اگر در خدمت متن و اجرا نباشد، عنصری زاید و دست و پا گیر بیش نیست. من معتقدم خود تئاتر باید با ساختار درونی خود همهٔ هنرها را به‌نوعی در خود داشته باشد. و هر گونه القای خارجی باید در خدمت متن نمایش باشد.

گناه من عشق به حسین (ع) است!

نقد نمایشنامهٔ «میثاق»، فرج‌الله سلحشور



در نشریهٔ روزانهٔ شمارهٔ ۳ جشنواره، نقدی با عنوان «صدای بالِ کبوترانِ زخمی» از آقای نصرالله قادری به چاپ رسید که نام ایشان از قلم افتاده بود. ضمن عرض پوزش، توجه شما را به نقد تازه‌ای از ایشان جلب می‌کنیم.

سرچشمه هنر از بن جان می‌جوشد، اساس عشق است و نمایشنامهٔ مذهبی بی‌عشق و ایمان پدید نخواهد آمد. سلحشور از معدود هنرمندانی است که از آغاز تا امروز ثابت قدم در راه باورهای خود ایستاده است. اگر قلم می‌زند، اگر بازی می‌کند، اگر کارگردانی می‌کند، همه در پی ادای وظیفه‌ای است که احساس می‌کند. او به حصول نتیجه کاری ندارد. او باور دارد که در گذر از «سیبرنتیک» هم می‌توان معجزه را به چشم سر دید! او باور دارد که اسلام زنده است تا جهان پایدار است. تلاش او این است که این باور را در عرصهٔ هنر باورپذیر، ارایه کند. اما همیشه مخاطب را از یاد می‌برد! او از جمله نویسندگانی است که شنیدن نام امام حسین (ع) چشم‌هایش را نمناک می‌کند. با همین اعتقاد هم می‌خواهد مخاطب را به میهمانی خود دعوت کند. اما عرصهٔ درام شأن و مرتبتی دارد که اولاً باید ظرف و مظروف متناسب هم باشند، ثانیاً هرگز نباید «تم» اثر به «ضد تم» بدل شود. ثالثاً باید واقعیت‌ها باورپذیر باشند. «میثاق» از بسیاری جهات در این حیطه موفق عمل نکرده است.

عموماً نمایشنامه‌نویسان مذهبی هنگام خلق اثر چنان درگیر محتوا عالی آن می‌شوند که شکل را فراموش می‌کنند! اما شکل و محتوا را هرگز نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد. از سویی دیگر، درام عرصهٔ «کنش» است. اساساً این اصل مهم را نویسندهٔ محترم فراموش کرده است.

من باور دارم ما باید بتوانیم مفاهیم مذهبی خود را در عرصه‌های جهانی ارایه کنیم. اگر همیشه در دایرهٔ جغرافیایی خاص محدود بمانیم نمی‌توانیم پیش برویم.

دفتر نمایشنامه‌های مذهبی با این باور متولد شد که بتواند در عرصهٔ درام‌نویسی حرکتی ایجاد کند. بی‌تردید با شناختی که من دارم، درهای این دفتر بر روی همهٔ عزیزان باز است. اگر «میثاق» پذیرفتنی است به این دلیل است که «میثاق» برای «نام» و «نان» و رهایی از موقعیت بدی که نویسنده گرفتار آن بوده رقم نخورده است. «میثاق» ادا و ادعا ندارد. «میثاق» صمیمی و سهل است. «میثاق» به صمیمیت همان مردمی است که در عزاداری امامان حضور می‌یابند. ما در این محدوده قدر آن را پاس می‌داریم. اما «میثاق» تا «موعود» بسیار فاصله دارد. اما «میثاق» نمرهٔ قابل‌قبولی در عرصهٔ درام‌نویسی نمی‌آورد. اما «میثاق» نهایت آرمانی ما نیست. ما امید به «افق روشن آینده» داریم. بی‌تردید از دل همین خامی‌ها و گام‌های نه چندان استوار فنی، راه خود را خواهیم یافت. من باور دارم امامی که «عتیه» را می‌پذیرد هرگز «طاهر» را رها نخواهد کرد. با امید به این همراهی، قلم می‌زنیم. «میثاق» دهمین اثر از مجموعه انتشارات دفتر نمایشنامه‌های مذهبی است. امیدواریم این ضعف و کاستی‌ها در گام‌های بعدی برطرف شود.

والسلام

نگاهی موشکافانه‌تر به قرآن و داستان‌های مذهبی

گفت و گو با علی مقدم، کارگردان نمایش «قلمرو ممنوع»

یکی از نمایش‌های اجرا شده در چهارمین روزِ جشنواره سراسری تئاتر فجر، نمایش «قلمرو ممنوع» است، به این بهانه با کارگردان آن گفت‌وگویی کرده‌ایم.

■ دربارهٔ خودتان و فعالیت‌های‌تان بگویید؟

○ علی مقدم هستم، یکی از طلبه‌های تئاتر و دانشجوی رشته فوق‌لیسانس دانشکده تربیت مدرس. به‌یاد دارم، در کودکی آقای عبدالهی راه‌رفتن روی صحنه را به من آموخت و از همان دوران به‌دلیل قابلیت‌هایی که در این نوع هنر موج می‌زد، با آن درگیر شدم.

■ مضمونِ نمایش «قلمرو ممنوع» چیست؟

○ من به گنجاندن تحلیل یک اثر در کار، توسط کارگردان اعتقادی ندارم. در نظرِ من، نمایش باید به ساده‌ترین و استرلیزه‌ترین وجه ممکن تأثیر نهایی خود را در ضمیر ناخودآگاه مخاطبانش بگذارد، چرا که اگر آن ضمیر فعال شود، ایجاد یک درگیری ذهنی با مخاطب و به‌دنبال آن یک پُلِ ارتباطی می‌کند.

در بارهٔ این نمایش باید بگویم، انسان با تمام پیچیدگی‌هایش پیوسته برایم مسئله بوده است. انسانی که از اولین روز خلقت، به‌عنوان خلیفة... آفریده و بر اثر خطای بزرگش از بهشت طرد گردید. و این گناه پیوسته و پیوسته در زندگی بشر تأثیر گذاشته است و عواقب آن سراسر زندگی بشر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

■ نمایشی با هویت ایرانی ـ اسلامی به‌نظر شما چگونه نمایشی است؟

○ در کلیه ادیان مختلف، رمز و راز و نماد و کهن‌الگوها و قصه‌هایی در این باب وجود دارند که قابلیت تبدیل‌شدن به درام را دارند. در مذهب ما اگر قرآن را کسی با دیدِ موشکافانه‌تر، نمادین‌تر، رمزآمیزتر، جست‌وجوگرانه‌تر و تحلیل‌گرانه‌تر نگاه کند، درمی‌یابد که چقدر نمادها و رمزها دقیق و درست انتخاب شده‌اند. کافی است نگاهی به قصه یونس بیاندازید. بخشی که خداوند یونس را تنبیه می‌کند و به شکمِ ماهی می‌فرستد، یونس در آن‌جا یک دوره گذرا را طی می‌کند و بعد از این دورهٔ زودگذر است که گویی دوباره متولد می‌گردد و به پیامبری برگزیده می‌شود. برای دیگر بزرگان و پیامبران نیز این نمونه‌ها را می‌بینیم. پیامبر اکرم (ص) در غار حرا با پروردگار ارتباط برقرار می‌کند، حضرت موسی روی آب و یا عیسی در چاه. غار، دلِ ماهی، چاه و غیره نمادها و رمزهایی هستند که کلیدشان را هنرمند باید پیدا کند. این نماد را نباید هنرمند «معنا» کند، چون نماد نیازی به معناکردن ندارد. نماد آن‌قدر گسترده است که

می‌تواند مفاهیمش را بی‌هیچ تحلیلی به مخاطبِ خود منتقل کند. من در تلاشم در شیوهٔ اجرایی خود به این دیدگاه نزدیک شدم و به دوستانِ نویسنده توصیه می‌کنم که نگاهی دگرگونه داشته باشند.

■ جشنواره پانزدهم را چگونه می‌بینید؟

○ آنچه از حاصلِ جشنواره می‌مانَد، نمایش‌های جریان‌ساز و تأثیرگذار است. یکی از مواردی که به‌نظر می‌آید، جایگاه گروه‌های شهرستانی در بخش مسابقه است. جا دارد حضور این گروه پُررنگ‌تر و مشخص‌تر شود. یک موضوع اساسی دیگر بخش نقد و بررسی نمایش‌ها است. این جلسات ـ خصوصاً برای شهرستانی‌ها ـ بسیار مفید است و از این طریق می‌توانند با نمایشِ حرفه‌ای ارتباطِ بهتری را برقرار سازند.

■ به‌عنوان آخرین سخن، آیا چیزی می‌خواهید به این گفت‌وگو اضافه کنید؟

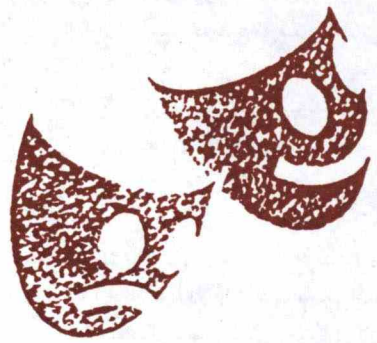
○ در آخر می‌خواهم از فعالیت مثبت و بی‌شائبهٔ مسئولین تشکر نمایم.□

اشک‌ها و لبخندها

ارسطو تراژدی را تقلیدی از اعمال جدی و کامل می‌داند که در قالبی دراماتیک و نه به‌صورت نقل بیان می‌گردد و هدف از آن را تزکیه نفس از راه ایجاد وحشت و ترحم می‌داند. او در یک تقسیم‌بندی کلّی، تراژدی را به دو نوع ساده و پیچیده تقسیم می‌کند و نوع پیچیده را کامل‌تر و قابل‌قبول‌تر معرفی می‌نماید.

بیش‌ترِ نویسندگان، موضوع تراژدی را از تاریخ و افسانه‌های یونان و روم انتخاب می‌کنند و میل چندانی به پرداختن به موضوعات تازه از خود نشان نمی‌دهند و ضمن‌رعایت‌اصول‌مدوّن تراژدی‌نویسی، افکار و نوآوری‌های خود را نیز در آن وارد می‌سازند تا به شکلی برجسته به تراژدی دست یابند. تراژدی وقتی ممتاز محسوب می‌شود که در آن دو موضوع مثلاً نفس‌پرستی و خدعه با هم تلفیق شده و با بیانی ساده داستانی غمبار را پی‌ریزی کنند.

نویسندگان در مورد قهرمانان تراژدی، صفات مشخصی را مدّ نظر قرار می‌دهند و آن‌ها را افرادی معرفی می‌کنند که نه جنایتکار هستند و نه پرهیزکار. زندگی آن‌ها با خوشبختی آغاز می‌شود و به بدبختی ختم می‌گردد و این تحوّل غم‌انگیز در زندگی آن‌ها ناشی از خطای خودِ آن‌هاست. فاجعه‌ای که گاه از روی آگاهی رُخ می‌دهد و گاه ندانسته به‌وقوع می‌پیوندد و بعد از انجام عمل است که قهرمان بر عملکرد خود آگاهی می‌یابد. ولی در نهایت حسّ وحشت و ترحم است که برانگیخته می‌گردد. با وجود این، گاهی نویسندگانی هم‌چون «کرنی» قهرمان را فردی بی‌گناه معرفی می‌کنند که ناخواسته در مصیبت افتاده، یا او را گنهکاری می‌دانند که به عقوبت گناهش گرفتار آمده. کرنی معتقد است مقام تراژدی ایجاب می‌کند که در آن منافع ملّی یا امیالی غیر از عشق مطرح گردد. امیالی چون جاه‌طلبی و یا انتقام. این ویژگی‌های خاص تراژدی است و از این‌رو می‌توان آن را با نوع دیگرِ نمایش یعنی کمدی مقایسه نمود. در کمدی حقیقت‌نمایی بیش از تراژدی مدّ نظر قرار می‌گیرد و نبوغ نویسنده در اثرِ کمیک نقشِ مؤثرتری را ایفا می‌کند. می‌توان کمدی را نوعی شعر دراماتیک



نامید که منشأ اعمال در آن، زندگی روزمره است. گِره گشایی باید درخورِ موضوع و طرح و توطئه در آن باید ابداعی باشد.

گذشته از این‌ها سایر قواعد تراژدی نیز می‌تواند در یک اثرِ کمدی دخالت تام داشته باشد. از این‌رو با آن‌که اختلافات زیادی بین تراژدی و کمدی برشمردیم نمی‌توانیم اصول مشترکی راکه در این دو شیوهٔ نمایشی وجود دارد، انکار کنیم. اصولی که سبب می‌شوند تا هر دو به یک اندازه مورد توجه تماشاگر واقع شوند.□

قاسم رضازاده طامه

قابلیت‌های نمایش بومی

گفت و گو با کارگردان نمایش «عروس قاراپاپاق»، علی صابر رضایی

■ اندکی در بارهٔ مضمون نمایش خود توضیح دهید؟

○ اجرای نمایش به‌نوعی در سبک واقع‌گرا است، اما مضمون نمایش ما در اساس نوعی تراژدی محسوب می‌شود. در این نمایش مرگ قهرمان پیش‌بینی شده است و از این نظر به تراژدی‌های یونان باستان شباهت دارد اما ما به نمایش فضایی بومی داده‌ایم.

■ عنصر تعلیق در نمایش شما چندان به چشم نمی‌خورد، علت چیست؟

○ ما می‌خواستیم جنبهٔ تاریخی موضوع را حفظ کنیم و به‌نوعی کارمان مستند است.

■ آیا همهٔ شخصیت‌ها در نمایش شما در جهت پیشبرد اهداف نمایش عمل می‌کنند؟

○ ما برای آنکه تماشاگر عادی هم از تئاتر لذت ببرد از افراد فرعی نمایشنامه استفاده می‌کنیم تا مایهٔ کمیک در اثر حفظ شود.

■ چه مدت برای این کار تمرین کرده‌اید؟

○ نزدیک به شش ماه با این نمایش درگیر بوده‌ایم و در بسیاری از جشنواره‌های استانی و منطقه‌ای این کار را محک زده‌ایم.

■ با توجه به این مدت طولانی که برای اجرا صرف کرده‌اید، حرکات بسیاری از بازیگران پخته نبود. علت چیست؟

○ من نیز با شما موافقم و در خصوص این نقص با آنها صحبت کرده بودم. اما اجرایی که شما دیدید قوی‌ترین اجرای ما نبود.

■ نظرتان در مورد جشنواره چیست؟

○ اولین بار است که در جشنواره شرکت می‌کنم و واقعاً انتظار جشنواره‌ای در این مقیاس را نداشتم و مسئولان جشنواره هر نوع مساعدت و همکاری را با ما داشتند و خلاصه تدارکات و برنامه‌ریزی ستاد برگزاری جشنواره بسیار خوب بود.

اخباری از جهان نمایش

جشنوارهٔ هلسینکی

انجمن هلسینکی در نظر دارد به‌منظور بررسی تحولات در عرصهٔ هنرهای نمایشی و مطالعهٔ تعامل بین اجتماع و هنرهای نمایشی، جشنواره‌ای را هم‌زمان با یک گردهم‌آیی و چند کارگاه پژوهشی از تاریخ ۳ الی ۸ ماه می ۱۹۹۷ در شهر هلسینکی (فنلاند) برگزار کند. هدف از برگزاری این جشنواره این است که هنرمندان حرفه‌ای تئاتر بتوانند در کنار محققان و پژوهشگران هنرهای نمایشی به تبادل آرا بپردازند.

دو پژوهش در بارهٔ برتولت برشت

اخیراً کارگاه پژوهشی در بارهٔ آثار نمایشی برتولت برشت و افکار وی در کشور بلژیک تشکیل شد. این کارگاه تحت راهنمایی «بنو بنسون» از تاریخ ۱۷ الی ۲۸ فوریهٔ ۱۹۹۷ و با حضور ۱۵ هنرمند حرفه‌ای برگزار شد. همچنین مرکز فنلاندی مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر با همکاری مؤسسهٔ گوته در هلسینکی و انجمن اروپایی برشت، به برگزاری گردهم‌آیی در بارهٔ برشت پرداخت. این سمینار که به مناسبت صدمین سال تولد برشت تشکیل شد، به بررسی دوران تبعید برشت در فنلاند اختصاص داشت.

خبرهایی از جوایز جهان نمایش در سال ۱۹۹۶

جایزهٔ تئاتر برلین برای سال ۱۹۹۶ به هاینر مولر (پس از مرگش) اهدا شد. این جایزه که مبلغ آن ۳۰۰۰۰ مارک بود، به سبب آثار برجستهٔ این نمایشنامه‌نویس و خدمات او به تئاتر آلمانی زبان تقدیم شد. همچنین ولفگانگ دیکسل، کارگردان و نمایشنامه‌نویس آلمانی نیز برندهٔ جایزهٔ بزرگ ۲۰۰۰۰ مارکی بنیاد نویسندگان فرانکفورت شد. انجمن شهر پاریس نیز جایزهٔ بزرگ خود را به مبلغ ۵۰۰۰۰ فرانک فرانسه به پیتر بروک اهدا نمود. محمد ادریس، نمایشنامه‌نویس و کارگردان تونسی و مدیر تئاتر ملی تونس و رئیس مرکز تونسی مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر، نیز برندهٔ یکی از مهم‌ترین جوایز ایتالیا، جایزهٔ «انیو فلایانو» برای ادبیات و تئاتر شد. این جایزه طی مراسمی در شهر پسکارا در روز ۱۴ ژوئیهٔ ۱۹۹۶ به وی اهدا شد. همچنین جایزهٔ سوئیسی «هانس راینهارت رینگ» نیز به ماتیاس گنادینگر تعلق گرفت که طی مراسمی در اول ژوئن ۱۹۹۶ به وی اهدا گردید.

سومین جشنوارهٔ هنرهای نمایشی آفریقا (ماسا)

سومین جشنوارهٔ هنرهای نمایشی آفریقا (ماسا) از تاریخ دوم الی هشتم ۱۹۹۷ در شهر آبیجان در ساحل عاج برگزار خواهد شد. هدف اصلی از برگزاری این جشنواره، شناساندن آثار هنرمندان آفریقایی به دست‌اندرکاران حرفه‌ای هنر نمایش در سطح جهان است. پیشرفت و راه‌یابی تولیدات نمایشی آفریقا به صحنه‌های تئاتر جهان نیز یکی دیگر از برنامه‌های این جشنواره است. حداقل ۴۰ نمایش در این جشنواره به روی صحنه خواهد رفت.

معرفی نمایش‌های بخش مسابقهٔ روز پنجم جشنواره

از یاد رفته

☐ **بخش:** مسابقه
☐ **شهرستان:** اراک
☐ **نویسنده:** حجت‌الله سبزی
☐ **کارگردان:** حجت‌الله سبزی
☐ **بازیگران:** مهدی بذرافشان، حجت‌الله سبزی و رؤیا سبزی

☐ **خلاصه نمایش:**
عزت از ناملایماتِ زندگیِ اجتماعی‌اش سرخورده، به دامنِ افیون پناه می‌بَرد. او از آزارهای ناپدریِ خویش در رنج است و آینده‌ای تیره و تار را پیش‌روی خود می‌بیند. واکنشِ زن و فرزندانِ او در این‌میان رنجی مضاعف به‌دنبال دارد که... .□

روزهای بلوط

☐ **بخش:** مسابقه
☐ **شهرستان:** همدان
☐ **نویسنده:** اصغر فکوری
☐ **کارگردان:** شیوا بلوریان
☐ **خلاصه نمایش:**
زنی جنگ‌زده در اقامتگاه جنگ‌زدگان زندگی می‌کند. او خاطراتِ گذشته‌اش را تعریف می‌کند و در این واگویی‌ها از همسرش می‌گوید و یادِ روزهای تلخ و شیرینش را زنده می‌کند... .□

مصایب ایاز عیار

☐ **بخش:** مسابقه
☐ **شهرستان:** تهران
☐ **نویسنده:** داریوش مختاری
☐ **کارگردان:** رضا عباسی
☐ **بازیگران:** کرامت رودساز، محمد ربانی، حسین حاجی‌ولیان، عبدا... آتشانی

☐ **خلاصه نمایش:**
در این نمایش سعی شده است تا از شیوه‌های نمایش اصیل و سنتی ایران هم‌چون معرکه‌گیری و نقالی استفاده شود و موسیقی آن نیز ضرب و زنگ و آوازِ مرشدِ زورخانه است. نمایش، داستانِ ایاز پهلوان است که عمری را در کسوت عیّاران و پهلوانان گذرانده است. روزی در خواب می‌بیند که گروهی اسیرِ قحطسالی‌اند و از بی‌آبی رنج می‌برند. ایاز دست به دعا و نیایش برمی‌دارد تا آب به آبادی برگردد اما پس از ۴۰ روز چلّه‌نشینی چنین نمی‌شود. در این‌میان طفلی به‌نام بیاض شاهد بر ناتوانی ایاز است.

۴۰ روز دیگر به نیایش ادامه می‌دهد اما باز نتیجه نمی‌گیرد. ایاز درمی‌یابد که حایلی بین او و خدایش قرار گرفته و این پرده خودِ ایاز است. پس منیّتِ خویش را درهم می‌شکند و آن‌گاه باران نازل می‌گردد.

ایاز را می‌بینیم که هم‌چون گذشته در میان مردم نشسته و همه منتظرند تا او از دلاوری‌هایش سخن بگوید اما این‌بار ایاز به حقیقتِ وجودش پی برده است پس اسراری را فاش می‌کند... .□

فرودگاه

☐ **بخش:** مسابقه
☐ **شهرستان:** شوش
☐ **نویسنده:** مرتضی داریونژاد
☐ **کارگردان:** مرتضی داریونژاد
☐ **بازیگران:** مرتضی داریونژاد، علی سلطانی، محمدحسین طهماسبی، الهام باقر باغبان، مهناز سبیوند، فاطمه سعیدی، سپهر داریونژاد

☐ **خلاصه نمایش:**
محورِ اصلی این اثر، توجه به دفاع مقدس و روحیاتِ آزادگانِ سرافرازِ ایرانی است و سعی شده است تا با استفاده از موسیقی سنّتی، فضاسازی لازم به‌وجود آید. همسرِ یک فرماندهٔ عراقی طی سفر به ایران، در خانوادهٔ یک آزادهٔ ایرانی حضور می‌یابد. او که به دلیل ضرورتِ پیوند قلب، با به‌شهادت‌رساندنِ آزادهٔ ایرانی قلبش را به‌جای قلبِ بیمارش پیوند زده است، تحت‌تأثیرِ روحیهٔ والای آن آزاده، به خلاء شخصیتی خود پی می‌برد و عظمت روحی آن آزاده، در رفتارهای عمیق و اندیشمندانهٔ خانوادهٔ او تجلّی و شکوه والاتری می‌یابد.□

تولدی دیگر

☐ **بخش:** مسابقه
☐ **شهرستان:** زاهدان
☐ **نویسنده:** عزیزا... فخر
☐ **کارگردان:** رضا خدادادبیگی
☐ **بازیگران:** هادی فاضل، مهدی هاتفی

☐ **خلاصه نمایش:**
در اجرای این نمایش کوشش شده است تا با دیدی واقع‌گرا به موضوعات اجتماعی پرداخته شود. در این نمایش از موسیقیِ خاصی استفاده شده است. داستانِ خانواده‌ای بازگو می‌شود که دو فرزند دارد. یکی در تار و پودِ خرافات و وابستگی‌های عذاب‌آور گرفتار آمده است و دیگری به این می‌اندیشد تا از هرآنچه پیرامونش را فراگرفته، فرار کند و به‌سوی دنیایی پهناور و آزاد روانه شود. این دو طرز تفکر، باعث می‌شود که هرکدام به نوعی با جامعهٔ پیرامون‌شان برخورد کنند اما مصایب و فشارهای گوناگونی که در گذشته بر گُردهٔ خانواده سنگینی می‌کرده است، هر دوی آن‌ها را به‌سوی سرنوشتی تلخ به‌پیش می‌بَرد. اما در این‌میان وقایع و ماجراهایی پدید می‌آید که باعث می‌شود در پایان... .□

حمایت از تئاتری پویا

عده‌ای می‌گویند تئاتر مُرده است! می‌گویند وضعیتِ تئاتر کشور چندان مطلوب نیست! قدری تأمل کنیم. جشنوارهٔ پانزدهم را با تمامِ اُفت و خیزهایش مورد بررسی قرار دهیم. چه رُخ داده است؟ آیا در وضعیتِ گروه‌های شرکت‌کننده تفاوتی دیده می‌شود؟ آیا جشنواره صرفاً امری تبلیغی و تهییج‌کننده است؟

واقع‌بینان؛ چشمانِ تیزبَرِ خویش را از نخستین فرهنگسرا تا سرسرای تالار وحدت پرواز دهید! چند اجرا، چند گروه و چند هنرمند در این همایشِ فرهنگی شرکت دارند؟ آیا فقط آمارِ مردم بوده است؟ آیا همانند گذشته فقط به کمّیت بها داده شده است؟ آن‌ها که می‌گویند تئاتر مُرده است، کجایند؟ آن کس که می‌گوید تئاتری‌ها و به تعبیری حرفه‌ای‌ها، صحنه را خالی کرده و رفته‌اند، کجایند تا ببینند که این‌گونه نبوده است؟

جشنوارهٔ پانزدهم چند اقدامِ ارزنده را به انجام رسانده است. شاید نخستین ویژگی مهم این جشنواره توجه مسئولان به نیروهای جوان و علاقه‌مندِ کشور باشد. حضورِ جوانانِ پُرانرژی و دانشجویانِ رشتهٔ تئاتر و حمایت از آن‌ها، یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌هایی است که جشنوارهٔ پانزدهم را زینت بخشیده است. از طرفی دیگر، حضورِ حرفه‌ای‌ها و پیشکسوتانِ هنرِ نمایش در کنارِ سایر هنرمندان و شکل‌گرفتنِ بخشی تحتِ عنوان ویژه، غنای جشنواره را دوچندان کرده است. حضورِ شمارِ زیادی نمایش در بخش میهمان نیز بر شور و شعفِ این جمع افزوده است. دانش‌آموختگان درس‌های خود را پس می‌دهند و دیگران در کنارِ آن‌ها می‌آموزند و مشق می‌کنند. همه قدرتِ بیانی ـ تصویری خود را به صحنه آورده‌اند و در رقابتی سازنده به ضعف‌ها و قوّت‌های خود پی می‌برند. مجالی فراهم شده است تا شمارِ زیادی از گروه‌های شهرستانی از نقاط مختلف کشور در این همایشِ فرهنگی هنری شرکت کنند و تجربیاتشان را با دیگر گروه‌ها مبادله کنند. تعدّد حضورِ زنانِ هنرمند در مقام نویسنده، کارگردان و بازیگر در جشنواره پانزدهم،رشد چشمگیر بانوان کشورمان را در انظار جهانیان به نمایش می‌گذارد.

همهٔ این دستآوردها در سایهٔ برنامه‌ریزی سنجیدهٔ جشنوارهٔ پانزدهم محقق شده است. اگر تئاترِ کشور نیازمند تحوّل باشد، قطعاً قدم‌هایی در این راه برداشته شده است؛ گواه این مدّعا، اجراهای موفق در سه ماههٔ فصل زمستان است. همه چیز کم‌کم مهیّا می‌شود. کم‌کم تئاترِ کشور از شکل جشنواره‌ای به یک جریان هنری مستمر تبدیل می‌شود. حمایت و مدیریت در جایگاه اصلی خود تعریف می‌شوند و... این‌همه در پرتو فعالیت همه‌جانبهٔ هنرمندان و همدلی مسئولان میسر شده است. بنابراین بیاییم و بر این همدلی و همیاری، مصرّ باشیم و تئاترِ مردگان را به حالِ نزارِ خویش وا گذاریم.