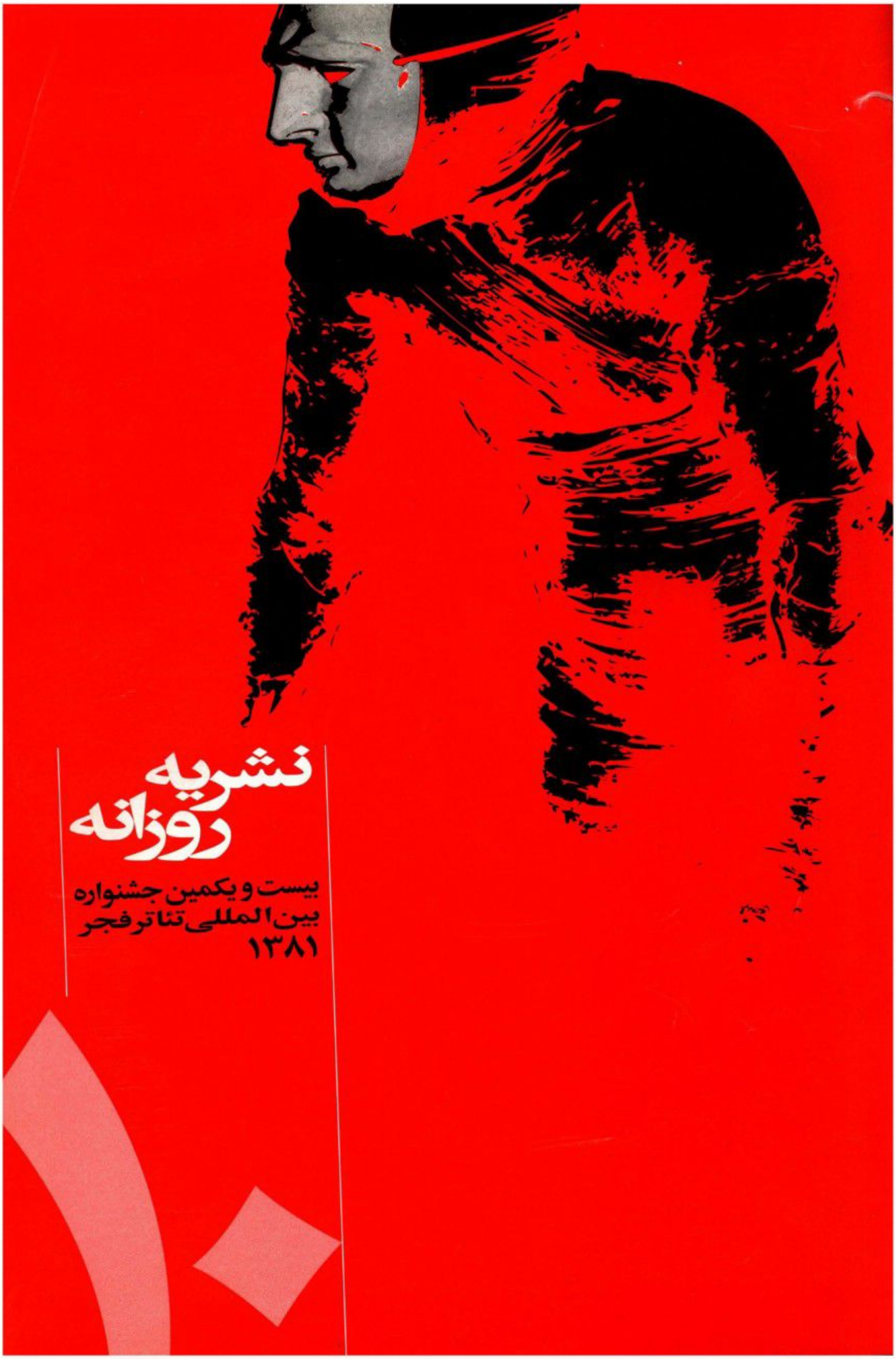
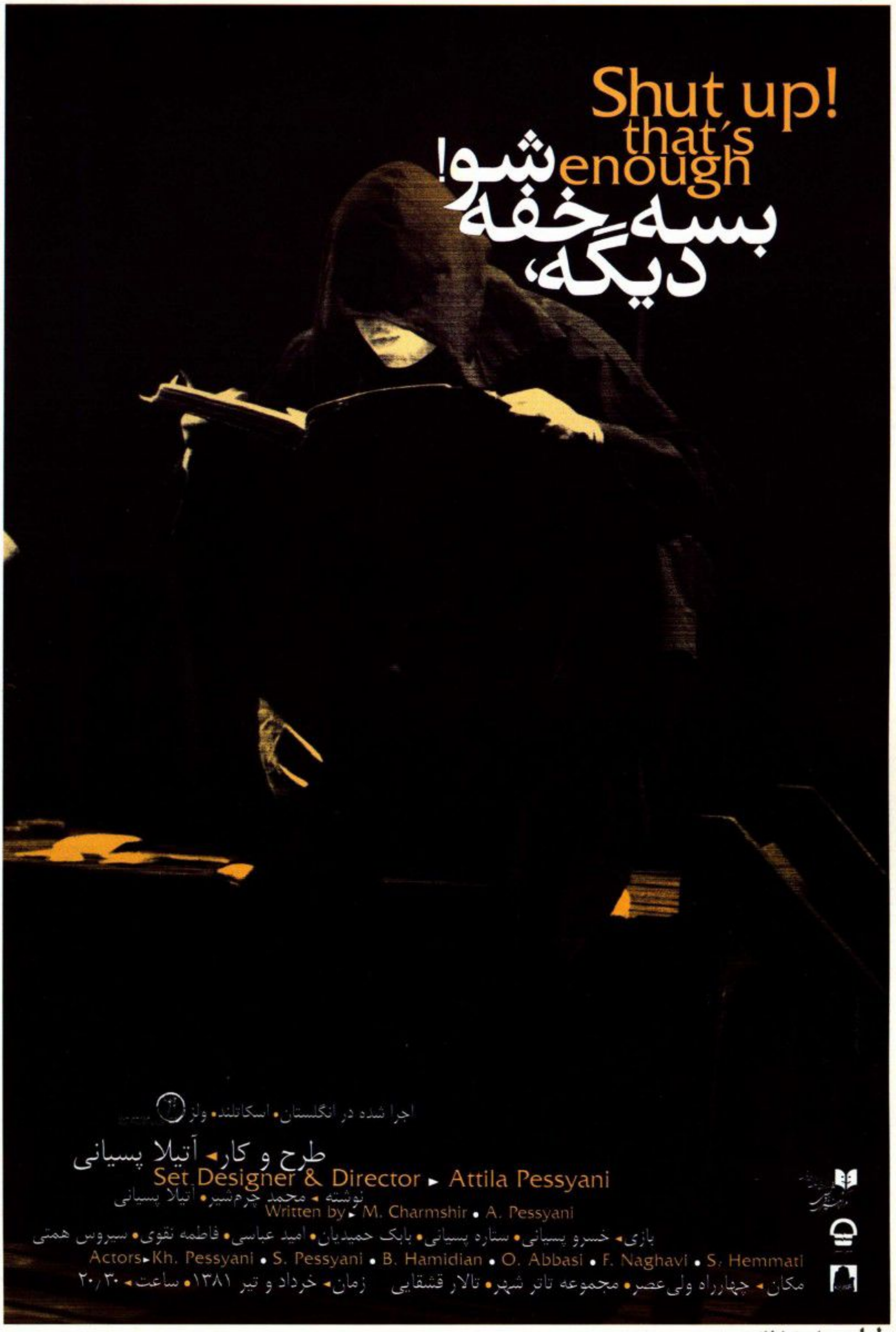


نشریه روزانه

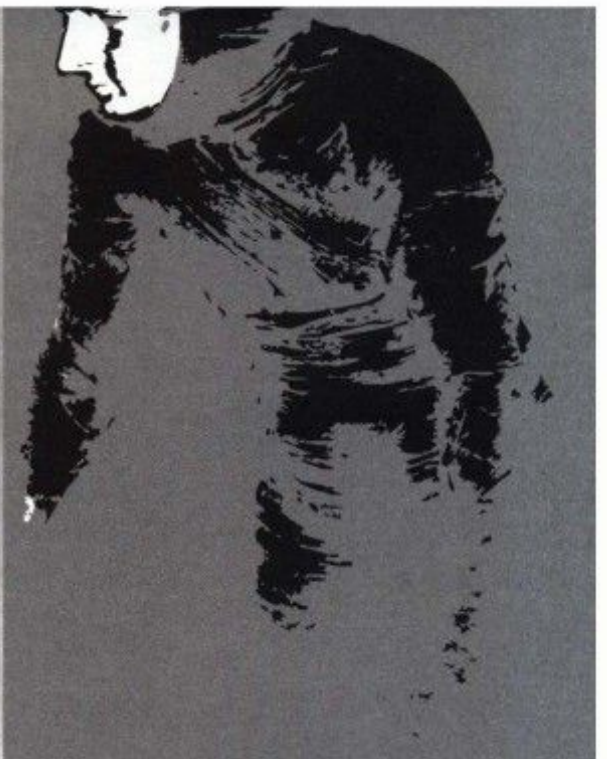
بیست و یکمین جشنواره
بین المللی تئاتر فجر
۱۳۸۱

۱۰

... با پوسترهای برگزیده تئاتر



طراح: علیرضا فانی



نشریه روزانه

بیست و یکمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

شماره دهم / ۱۰ بهمن

مدیر مسئول: مجید شریف خدایی

مدیر اجرایی: مسعود پاکدل

سردبیر: سیدافشین هاشمی

دبیر تحریریه: ساسان پیروز

مدیر هنری: مهدی پاکدل

طراحی و صفحه آرایی: مسعود نوروزی

بخش بین الملل: حافظ آهی

بخش داخلی: عباس غفاری

خبر: محمدرضا حسین زاده

گزارش: سام فرزانه، آزاده کریمی نیلوفر رستمی

تحریریه: رضا شیرمرز، مریم رجایی فراز فلاح نژاد، زهرا ابوعلی، آزاده سهرابی، بهزاد مرتضوی

همکاران این شماره:

ایرج زهری، عبدالحسین مرتضوی رضا کوچک زاده، میترا علوی طلب، افشین خورشید باختری حسین مهکام

عکس: سیامک زمردی مطلق، مریم محمدی، نادر داوودی، معصومه آریا، مسعود پاکدل

حروفچینی: همایون هوشیار، محبوبه السادات قاضی، ملیحه کیادربندسری، ادنا هوشیار

روابط عمومی: محمد بهرامی (با همکاری علی هاشمی و مهدی آگاهی)

لیتوگرافی: فرآیند گویا

چاپ: تابان

www.iranamayesh.com

خاستگاه و روند تحولی تئاتر

۱۰-مشاوره، ممیزی یا دراماتورژی

فردا با برگزاری مراسم ویژه‌ای در تالار وحدت، جشنواره بیست و یکم تئاتر فجر با همه نقاط قوت و ضعفش تمام می‌شود. هر چند مرحله‌ای از فعالیت فشرده تئاتری تمام می‌شود ولی تازه آغاز مرحله‌ای بزرگتر پیش روست که و تا سال آینده به تمامی با یک برنامه‌ریزی دقیق انجام می‌گیرد. برنامه‌ریزی تولیدات توافق شده مشترک، اجرای عمومی نمایش‌های جشنواره، اجرای خارج از کشور نمایش‌های منتخب، انتشار نتایج حاصل از جشنواره، چاپ کتاب‌های عکس، جمع آوری منابع تصویری نمایش‌های اجرا شده، تداوم برنامه‌ریزی‌های انجام شده در خصوص مبادلات بین‌المللی و... تصور می‌شود، ظرف زمانی یکسال برای انجام همه‌ی این امور، کوچک و کم باشد. اما نکته‌ای که از میان همه این مباحث قابل عنایت و بررسی است مقوله دراماتورژی در تئاتر ایران است. این مسئله بخصوص در این دوره از جشنواره بیش از پیش رخ نمود و سبب عیان شدن عیوب نمایش‌های ما شد. البته این یک تخصص ویژه و پیچیده است که هنوز مراکز آموزشی کشور برای آن هیچ برنامه مدونی ندارند. ما ناگریز از حضور جهانی هستیم و باید آثار نمایشی ما از ویژگی‌های لازم برای عرضه برخوردار شده، درست است که کارگردانان و نویسندگان ما با پشتوانه‌ی علمی و عملی که دارند تا حدودی از پس انجام آن بر میآیند ولی نه کافی است و نه وافی به مقصود. باید درصدد این باشیم کسانی را برای انجام این مهم تربیت کنیم، تا دیگر مواجه با ضعف‌های اساسی موجود در آثار نمایشی نباشیم. این وظیفه تا کنون به شکلی ناقص و ابتدایی توسط کارشناسان، کارگردانان، مدیران مجموعه‌های نمایشی و... انجام می‌شده ولی از آنجا که مبنای علمی ندارد بالطبع از کارایی لازم برخوردار نیست و بعضاً در حد مشاوره یا ممیزی با آن برخورد می‌شود. در صورتی که دراماتورژی، ساختار نمایشی و تمامیت اثر نمایشی را دستخوش تحول و دگرگونی می‌کند، بدیهی است همه زمینه‌ها برای پذیرش و اثر گذاری این مبحث جامانده از هنر نمایش فراهم است. امید است در طول سال تئاتری آینده، مطبوعات و کارشناسان بهتر به این مبحث بپردازند.

مجید شریف خدایی

فهرست

اخبار جشنواره / ۲

نمایش امروز / ۷

نقد دیروز / ۱۴

در دایره قسمت / ۱۷

گفت و گو / ۱۸

نمایشنامه کوتاه / ۲۱

بخش انگلیسی / ۲۲

نگاه / ۲۴

تشکیل دومین جلسه کمیته انضباطی

کمیته انضباطی جشنواره بیست و یکم، شب گذشته با حضور اعضا تشکیل جلسه داد. این کمیته براساس گزارش‌های رسیده و همینطور گزارش بازرسان شورای نظارت و ارزشیابی و بازبینی حین اجرا، در سه مورد دیگر تصمیم‌گیری به عمل آورد که از این سه مورد یک مورد بلا اشکال و در دو مورد دیگر موارد اشکال محرز اعلام گردید که این موارد انشاءالله پس از پایان جشنواره همراه با گزارش دو مورد قبلی به اطلاع عموم خواهد رسید.

شایان ذکر است کمیته انضباطی برای پیگیری تخلف بعضی از گروه‌های نمایشی جشنواره از مرحله بازبینی تا اجرا تشکیل گردید و تاکنون طی دو جلسه به پنج مورد تخلف رسیدگی کرده است.

تقلب! تقلب!

شب گذشته، ارائه‌ی تعدادی بلیت تقلبی و کپی شده توسط بعضی تماشاگران باعث ایجاد بی‌نظمی کوچکی در سالن اصلی تئاتر شهر شد. ماجرا از آنجا آغاز شد که در میان شلوغی و ازدحام تماشاگران، مسئولین کنترل سالن‌ها متوجه شدند تعدادی از تماشاگران با ارائه بلیت‌هایی که به صورت کپی رنگی تهیه شده بود وارد سالن شده و محل تماشاگران را اشغال کرده‌اند و این قضیه باعث ایجاد بی‌نظمی شد.

از شب گذشته مدیریت سالن‌ها با دقت بیشتری بلیت‌ها را کنترل کرده و چنانچه بلیت تقلبی کشف شود با ارائه‌کننده برخورد قانونی صورت خواهد گرفت.

تقدیر و تشکر

بدینوسیله از کلیه کارکنان و عوامل فنی شامل: نور، صدا، دکور، صحنه، لباس در تالارهای تئاترشهر، تالار هنر، تالار سنگلج، تالار وحدت و تالار مولوی که درایام بیست و یکمین جشنواره دهه فجر با زحمات شبانه روزی و صادقانه خود گروه‌ها را یاری نموده‌اند و موجب تسریع کارها شده‌اند کمال تشکر و قدردانی را می‌نماییم.

انجمن کارکنان فنی هنری تئاتر ایران

اندر حکایت دیر آمدن تماشاگران...!

در حالیکه نمایش «بذار خره بره» مدتی بود که آغاز شده بود و تماشاگران حاضر در سالن چهارسو، در حال تماشای نمایش بودند؛ دو نفر خانم که دیر رسیده بودند و بین تماشاگران، به دنبال جایی برای نشستن می گشتند، توجه بازیگران نمایش را به خود جلب کرده، و با واکنش های آموزشی بازیگران نمایش برای به موقع رسیدن مواجه شدند. این آموزش از جنس همان موقعیت‌های کمیک نمایش بود و باعث شد که تماشاگران وقت شناس نمایش با کف زدن، این اقدام بازیگران را به شکل هیجان‌انگیزی، تایید نمایند.

نمایش‌های برتر جشنواره از دیدگاه کانون منتقدان

همچون سالهای گذشته، شورایی از منتقدان به انتخاب بهترین‌های بخش مسابقه‌ی جشنواره‌ی فجر می‌پردازند. ترکیب شورای داوری امسال را افشین خورشیدباختری، عباس شادروان و منوچهر اکبرلو تشکیل می‌دهند و برگزیدگان در مراسم سالانه‌ی کانون منتقدان، جوایز خویش را دریافت می کنند.

دیدار وزیر از نمایشهای دیشب

احمد مسجدجامعی، وزیر ارشاد، شب گذشته از نمایش‌های «دوستت دارم با صدای آهسته» و «بذار خره بره» انگلیس دیدار کرد. حضور وزیر به عنوان تماشاگر نمایش‌ها، مایه‌ی دلگرمی بیشتر هنرمندان است.

نشست ویژه‌ی اعضای ITI با منتقدان

امروز نشست مشترک سران ITI با کمیته‌ی نقد «کانون ملی منتقدان تئاتر» در جشنواره بیست و یکم در خانه‌ی هنرمندان برگزار شد. این گفتگو شناخت خوبی برای هر دو طرف نشست ایجاد خواهد نمود.

تصحیح و پوزش

در شماره ۸ نشریه روزانه مطلبی با عنوان «عشق، عشق می‌آفریند» به چاپ رسیده که در انتهای آن شعری از احمد شاملو به اشتباه با نام فروغ فرخزاد درج شده است که بدین وسیله اصلاح می‌گردد.

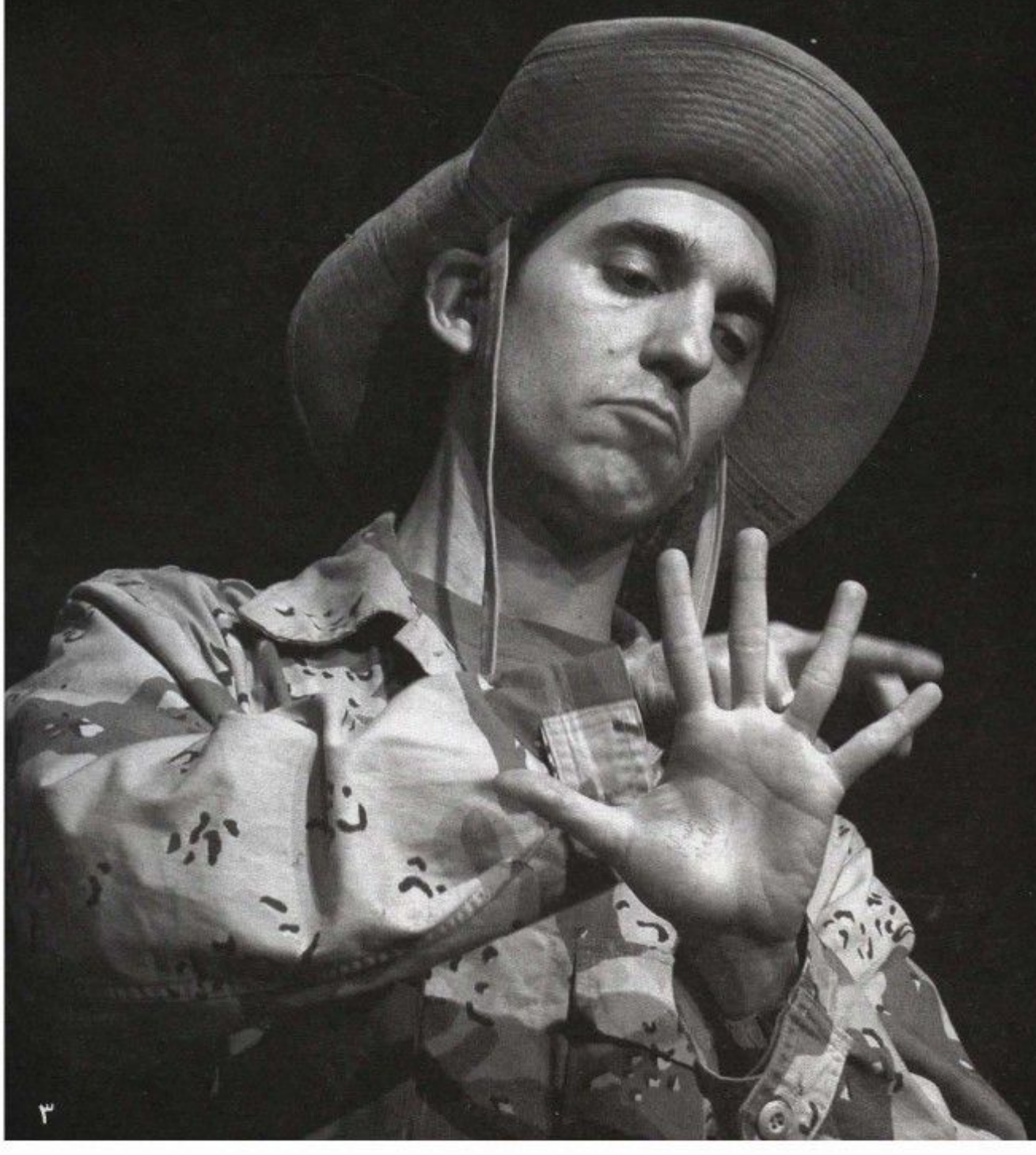
منتظر باشید...

جمعه، شماره ۱۱، شماره ویژه

Friday. No.11. Special volume. Wait on Pleuse!

تماشاگران کارگردان ما هستند

گزارشی از جلسه مطبوعاتی گروه نمایشی ولش کن بره از انگلستان



شرکت نمایش پیپولیکوس، شرکت تولید کمدی‌های ملی و بین‌المللی مطرح و مشهور، تاکنون در فستیوال‌های گوناگون شرکت و اجرا داشته است. این شرکت در سال ۱۹۹۵ توسط سه هنرمند به نام‌های «دیوید سانچ اسپانیایی»، «خاویر مارزان اسپانیایی» و «جان نیکلسون» اهل بریستون انگلستان تاسیس شد. هدف از تشکیل آن، تولید کمدی‌های سطح بالا بوده است و هدف دوم آن به قول جان نیکلسون انگلیسی: «برقراری رابطه خوب با ایران».

دیوید سانچ در صحبت‌هایش اشاره کرد که این کمپانی هیچ علاقه‌ای به کارهای روشنفکری ندارد و غالبا این نوع کارها را به دانشگاهیان واگذار می‌کنیم چرا که این افراد - دانشگاهیان - چیزی راجع به برنامه‌ها نمی‌دانند - البته از لحاظ اجرایی - فقط می‌توانند برنامه‌ها را تجزیه و تحلیل کنند، در صورتی که ما یاد گرفته‌ایم که برنامه‌هایمان را به خوبی اجرا کنیم، به دور از قضاوت‌های تئوریک.

خاور مارزن در تکمیل سخنان همکارش گفت: این که ما کار تئاتر روشنفکری نمی‌کنیم بدین معنا نیست که با تئاتر روشنفکری مخالفیم ولی در کل ربط دادن نمایش ما به کارهایی به سبک روشنفکری بسیار غیر ممکن و اشتباه است.

وی در پاسخ به این سوال که آیا با تئاتر روشنفکری مخالفند و یا در جهت آن حرکت می‌کنند گفت: ما فکر می‌کنیم که کارهای روشنفکری خوب است، ولی آهنگ و ریتم نمایش در غالب آنها پایین است و به اعتقاد ما این مسئله تحلیلی است.

نیکلسون در ادامه پاسخ همکارش عنوان کرد: به نظر ما در تئاتر مدرن هم همین اتفاق می‌افتد و سبک‌های مختلف را با هم تلفیق می‌کنند، ما هیچ وقت خودمان را به قواعد خشک تئاتری وابسته نمی‌کنیم.

ولی در پاسخ به این سوال که آیا نمایشنامه کاملا مکتوب است یا نه و علت انتخاب محلی مثل سازمان جاسوسی برای این نمایش چیست عنوان کرد:

خیر، متن نمایش کاملا مکتوب نبوده و بیشتر براساس بداهه شکل گرفته ولی استفاده از سازمان جاسوسی و ماموران آن به تعمد بوده، روزی در روزنامه‌ی گاردین مطلبی نوشته شده بود که این مسئله دستمایه‌ی نمایش ولش کن بره قرار گرفت. مطلب از این قرار بود که: روزی چند مامور روس بدون داشتن ویزا به کشور دیگری فرار کرده بودند. این فکر اولیه‌ی نمایش ما بود، برای داشتن این سوژه ما تعدادی پازل کم داشتیم، پازل‌هایی مثل ماموران دولتی و وکلا - ما مقامات مسئول را به این سوژه اضافه کردیم و در عین حال به دنبال عوامل مختلف این اتفاقات هم بودیم که نمایشنامه‌ی ما شکل گرفت.

دیوید سانچ به علت انتخاب نام این نمایش و عدم ارتباطش با موضوع گفت: ما این اسم را به خاطر عجیب بودنش انتخاب کردیم، این اسم بیشتر نمایشگر نوع کار ماست و خیلی ربطی به سوژه اصلی ندارد. در آخر همه می‌گویند خره کو؟! ولش کن بره.

گروه اجرایی در پایان اعلام کردند که این نمایش در سال ۱۹۹۶ آماده شد و چیزی حدود ۶ تا ۷ هفته آماده‌سازی آن به‌طول انجامید، از آن زمان تاکنون در کشورهای مختلفی مثل استرالیا، بنگلادش، هند، آلمان، اسکاتلند، هنگ‌کنگ و بسیاری دیگر به روی صحنه رفته و خوشبختانه به‌خاطر سعی ما در ایجاد ارتباط کلامی متناسب با تمامی این کشورها، غالبا مورد استقبال قرار گرفته.

ما همواره بعد از اولین اجرایمان واکنش مردم را می‌بینیم و بر اساس آن اگر لازم باشد تغییراتی در اجرا انجام می‌دهیم. در واقع تماشاگران و مخاطبان نمایش خط دهنده اصلی و کارگردان ما هستند.

آنها همچنین در پایان نظر خبرنگارانی را که از نمایش دیدن کرده بودند جویا شدند و ابراز امیدواری کردند که بتوانند در اجرای دوم خود موارد متذکر شده را رعایت نمایند.

پیمان شریعتی

گزارش جلسه‌ی نقد و بررسی نمایش سوگمهر

جلسه نقد و بررسی نمایش سوگمهر نوشته حسن باستانی به کارگردانی حجت سید علیخانی با حضور منتقدان سید علی تدین صدوقی و سید محمد میرکمالی راس ۶/۳۰ در تالار مولوی آغاز گردید. در ابتدا صدوقی گفت: چون کارهای آقای باستانی را دنبال کرده‌ام دغدغه‌ایشان را می‌دانم. اینکه باستانی همواره سعی کرده است از متون کلاسیک ایرانی برداشت کند و آنها را به صحنه بکشد. اما اینکه چگونه این متون با عناصر دراماتیک تلفیق شود و با نقبی به مسایل امروز راه یابد. موردیست که به آن خواهیم رسید.

باستانی در این راستا گفت: من هماره دغدغه‌ام این بوده است و سعی کرده‌ام که در ادبیات کلاسیک خودمان غور و تفحص کنم چون در پی تئاتری ایرانی بوده‌ام. این کار از هیچ جایی برداشت نشده است. اما ایرانی است من عشق و خیانت به عشق را در اینجا مطرح کرده‌ام. عیاری و جوانمردی را که جزو واقعیات این مرز بوم است را با آن درآمیخته‌ام این‌ها همه نشانه‌های فرهنگ و ادبیات کلاسیک ماست و که البته حرفی امروزی در آن نهفته شده است.

میرکمالی: در این اوضاع که شاهد متون به هم ریخته و نامنسجم هستیم کار شما ستودنی است اما باید گفت که ادبیات کلاسیک ما فاقد وجه دراماتیک است و باید این وجه را در آن تقویت کرد.

باستانی: من دغدغه‌ام فرهنگ ایرانی است و حتی به چیزی همگانی فکر می‌کنم قربانی شدن عشق تراژدی بزرگی است و من همواره به دنبال زبانی می‌گردم که با امروز همراه باشد تا بتوانم حرفم را بزنم و این ادبیات را به سایرین بشناسانم.

صدوقی: آقای علیخانی شما از شیوه‌های نمایش ایرانی مانند تعزیه، نقالی و... را با عناصر دراماتیک تلفیق کرده‌اید و این راهی است برای رسیدن به تئاتری برخواسته از فرهنگ و هنر ایرانی.

علیخانی: من نمی‌دانم چطور شد که این نمایش را کار کردم اما خوشحالم که در خدمت اساتید و دوستان خودم بودم هرچند که شتابزدگی جشنواره برنامه‌های ما را نیمه‌کاره گذاشت.

آقای ارجمند در ادامه گفت: من معتقدم که فرهنگ درختی است پرشاخ و برگ که هر شاخه آن یکی از هنرهاست و قطورترین شاخه آن هنر تئاتر است. چرا که تئاتر بضاعت آن را دارد تا از همه هنرها استفاده کند. اما فکر کنم اول تئاتر به بوجود آمد بعد ایسم‌ها و سبک‌ها مگر چه چیز تئاتر ما کمتر است؟ چرا ما نباید فرهنگ و هنرمان را از این طریق بشناسانیم و نمایشی ایرانی داشته باشیم.

صدوقی: من هم منظورم از مطرح کردن این سوال همین بود که چه بکنیم تا تئاتر ما نشانه‌های خودمان را داشته باشد.

میرکمالی: به هر صورت عناصر دراماتیک چنانچه رعایت شوند و درست تلفیق گردند جواب مطلوب‌تری خواهیم گرفت والا می‌شود روایت محض هر چند که آقای باستانی از زبان فاخر و زیبای ایرانی استفاده کرده بودند.

علیخانی: استاد بیضایی در جایی گفته است من زبانم را نمی‌توانم خراب کنم کمی هم تماشاگران باید جلو بیایند حالا ما قدمی برداشتیم و انتظار داریم تماشاگران نیز قدمی بردارند.

باستانی: البته شما وقتی متن را می‌خوانید شاید به این روانی نباشد روانی در اجرا را من مدیون بیان استادانه دوستانم هستم.

این جلسه در ساعت ۱۹:۴۰ به پایان رسید.

گزارش: کانون ملی منتقدان

عصری با نمایش

گزارش جلسه‌ی پرسش و پاسخ روز نهم از نخستین جشنواره نمایشنامه خوانی

امروز در جشنواره نمایشنامه خوانی

درس
نویسنده: اوژن یونسکو
ترجمه: جلیل کلکته چی
کارگردان: کیومرث مرادی
بازیگران: پانته‌آ بهرام، احمد ساعتچیان، آزاده سهرابی، رکسانا بهرام
دراماتورژ: نغمه ثمینی
طراح هنری: پیام فروتن
طراح لباس: آوا سلطانی عربشاهی
دستیار کارگردان: بهزاد مرتضوی
آهنگساز: علیرضا ساعتچیان
گروه تئاتر تجربه

طبق معمول آرش آبسالان اداره‌ی جلسه را بر عهده داشت و برای اینکه مثل بعضی روزها بحث پرت نیافتد، خودش با یک سوال، کوهستانی را وارد بحث نمایشنامه‌خوانی کرد: «کوهستانی: در شرایطی که ما داریم کار می‌کنیم، من به شخصه هر فرصتی را برای اجرا غنیمت می‌دانم و سعی می‌کنم آنچه بلدم و در توانم است در آن فرصت ابراز کنم، شرایطی هم که آرش آبسالان برای من مطرح کرد آنقدر باز و ساده بود که در گروه ما اشتیاق زیادی برای نمایشنامه‌خوانی در ما ایجاد کرد. موقعی که این متن را ترجمه می‌کردیم برای من اندیشه متن و اینکه چه حسی را می‌خواهد منتقل بکند در درجه‌ی اول اهمیت بود، مثلا صحنه‌ی اول کار که گشایش اجرا به حساب می‌آمد و از این نظر مهم بود، با یک نوع ادبیات کاملا دور و غیرملموس از ما نوشته شده بود طوری که من ناچار شرم این صحنه را بازنویسی کنم قیه صحنه‌ها را هم با همان سنجشی که گفتم مختصر کردم تا به شیوه اجرایی که در ذهن داشتم هماهنگی بیشتری داشته باشد.

در این نمایش انگار گذشت زمان فقط برای زن‌ها اتفاق می‌افتد و فقط آن‌ها هستند که سال شمار قرن را اعلام می‌کنند و همیشه ناظر سرنوشت محتوم و تکراری هم هستند. به نظر من عمده اندیشه متن به عدم یقین به همه چیز در قرن بیستم و جست‌وجوی یک‌جای ایمن می‌پردازد».

کوهستانی در مورد بازی بازیگرانش هم گفت: «من هیچ کار خاصی برای این بازیگران انجام نداده‌ام و خدا را شکر با گروه بسیار خوبی دارم کار می‌کنم، تنها کاری که می‌کنم به وجود آوردن شرایطی است که بازی روی صحنه از درون بازیگران بیرون بیاید طوری‌که بازیگر دیالوگ و میزانسن را فراموش کند و در لحظه آن احساسات واقعی را بتواند خلق کند و به قول آقای جوانمرد من تنها ناظر و فراهم کننده شرایطی هستند که بازیگر بتواند در آن به الهام برسد. البته من هیچ‌وقت تماشاگر را با احساس امتناع نمی‌کنم، چون در این صورت تماشاگر فقط در حد یک ناظر غیرفعال باقی می‌ماند، به نظر من احساس روی صحنه نباید برای تماشاگر ابتر باقی بماند تا خودش در کار شریک شود و کار را در خودش کامل کند».

استاد جوانمرد نیز این چنین شروع کرد: «من ناغافل آمدم، اما از کاری که دیدم بسیار لذت بردم، همیشه این دغدغه را دارم که گروه‌های جوان با این اشتیاقی که دارند تا کی دوام می‌آورند چون منابعی یا جایی نبوده که تجربه‌ی گروه داشتن را منتقل کند و امیدوارم شماها با هم تبادل دوستانه و کاری با هم داشته باشید و این صمیمیتی که بین شما بود برایم خیلی جالب بود» استاد سپس یک نکته‌ی فارسی را پاس بداریم اضافه کردند: «کار تئاتر منوط به مکان اجراست پس درست این است که بگوییم «اجرا کردن» و نه «اجرا رفتن!» و سپس درباره نمایشنامه‌خوانی نظرشان را گفتند: «بعضی نمایش‌نامه‌ها روی کاغذ تمام می‌شوند که اتفاقا در نگاه اول آدم فکر می‌کند چه نمایشنامه‌های خوبی هستند و بعضی دیگر که اتفاقا معمولا می‌گوییم نمایشنامه‌های خوبی نیستند و برعکس آن درست است منوط به اجرا هستند و درواقع روی صحنه و با تالیف دوم کارگردان کارشان را تمام می‌کند.

نمایشنامه‌هایی که ادبی هستند خواندنی‌ترند و نمایشنامه هایی که با عمل سروکار دارند، مثلا نمایشنامه‌های برشت ، بعضی دیگر هم مثل نمایشنامه‌های مولیر و شکسپیر چون هردو بازیگر هم بوده‌اند و به دفعات کارشان را اجرا کرده‌اند، نمایشنامه‌های کامل به حساب می‌آیند یعنی هم خواندنی‌اند و هم برای اجرا مناسب‌اند».

و توصیه‌ای که برای اهل تئاتر داشتند: «اهل نمایش هیچ فرقی به نظر من با دیگر مشاغل ندارند، یعنی آن‌طور که ما عادت داریم این حرفه را متبرک کنیم نیست، یکی مواد غذایی تولید می‌کند، ما تولید اندیشه می‌کنیم که بی رودربایستی باید آن را بفروشیم، این شغل هم مثل بقیه مشاغل اگر نفروشد یک پایش لنگ است، پس باید خوب اندیشه کنیم و خوب کار کنیم تا خوب هم بفروشیم».

نامه‌ی دو بازیگر به نقش‌شان

فلانی تو خیلی ساده‌ای!

باید ولش کنم نه؟... ببخشم؟ می‌بخشم. اما فراموش؟ نمی‌دونم. با چی تموم می‌شم؟...

دور باطل را هجوم لحظه‌ها به ناتمام وجودت پیوند زد. آمدی؟ آمدم. ماندی و رفتی چه فرقی می‌کند؟... دوست داشتن روزهای سرد و سفید و گوله گوله‌ی تو چندان هم سخت نیست. به هر حال رسوبش چنان ته ذهنم می‌نشیند که گاهی در مه آلودگی رویا و رهایی آن کاملا محو می‌شوم... «نازنین خیری آموزگار کلاس سوم دبستان نور ایمان»...

«سابقه در... در...» در چی؟ تو این غروب لختی که حجم عضله‌های بی‌دلیل و اضطراب‌های خشمگین بی‌بهانه تا روده‌های آدم و به پیچ و تاب می‌اندازه. این هم بازی هایهو: هوی هوی... من توام یا تو من؟ که می‌شنوم: فلانی تو چقدر ساده‌ای...!

هنوز هستی؟ با منی؟... یه وقت یه جایکی شایدم دو تا، ناچار از رخوت مدام و حلال سکوت و انزوا خودشون رو به غم هبوط پیوند زدند... خانم خیری اگه هنوزم با منی... تو چشام زل بزن و سهم‌مو با ناخونات بکش بیرون و بنار روی پوشه‌هات تا وقتی می‌ری، «شاهدِ» فرو ریختن و آویختنِ یکی باشی بشینی به اعترافِ دلت و دستات بلرزه. که اوف... تفسیر و تعبیر از پات نندازه.

هنوز هستی؟... خانم حوا به تازگی شایدم به کهنگی تعبیر یه حسِ تازه‌ی پُر، پریشون و پراکنده یه چیزایی فهمیده که نوشته و برام می‌خونه. گوش کن: «زندگی کوچکتر از آن بود که برنجاند و زشت‌تر از آن که دلم بر آن بلرزد. جهان برایم هیچ نداشت و من مغرور و بی‌نیاز... هستی، تهی‌تر از آن که به دست آوردنی، مرا زبون سازد و من تهیدست‌تر از آن، که از دست دادنی، مرا بترساند...

به نظر تو خانم حوا غم داره؟ یا طبع بلند؟ یا... راستی دیروز دیدمت وقتی اونجا داد می‌زدی، پاهاتم دیدم چه ریشه‌ای گره زده بود به زمین. دستاتم دیدم که نمی‌لرزید. اوه، چه سخت جونی تو. چی می‌گفتی، آهان: «یعنی شما برای اثبات شایستگی هیچ مدرکی نمی‌خواید؟» اومدم بگم تو چقدر ساده‌ای... دیدم دیگه نیستی. حرفم پیچید تو گلوم و گوله شد و دردش ریخت بیرون، خیسم کرد. خیسِ خیس... هنوز هستی؟... هستی؟... نیستی؟...

شهره سلطانی

همه‌ی ما کمی فائقه هستیم

«فائقه. خانه‌دار، من فقط اومدم یک کلام خدمتون عرض کنم و برم». این اولین جمله نمایش است که تماشاگر بعد از ۱۵ دقیقه تصویر می‌شنود. ۱۵ دقیقه نمایش فیلم با چاشنی هنری دوربین و....

ولی ساده بگویم که من پرستو گلستانیِ بازیگر آمدم یک کلام خدمتتون عرض کنم و برم.

حدودا یک ماه و نیم پیش نمایش «ناتمام» به من پیشنهاد شد. برای بازی در نقشِ «فائقه». آناهیتا اقبال‌نژاد را می‌شناختم، بازی‌های او را دوست داشتم، حالا قرار بود کاری را کارگردانی کند. یک گروه صمیمی، او، من شهره سلطانی که سال‌هاست او را می‌شناسم و مریلا زارعی که حالا قرار بود در اولین تئاترش بازی کند.

همه چیز مرتب بود. تحلیل آناهیتا خوب بود و بازی‌ها مشخص و کار پیش می‌رفت.

«اون موقع‌ها که داشتیم عروسی می‌کردیم. بهش گفتم آخه صفدرم شد اسم. بعد اون به من گفت پس چی بذارم عزیزم. مادرش گفت بذاره تام‌جونز خوبه. آخه من اون موقع‌ها کشته مرده تام‌جونز بودم، یعنی اولش خاطر آلباتورو می‌خواستم. هلاک فیلم جوانان زیر آفتابش بودم. ولی وقتی تو سپید و سیاه خوندم که رومینا پاور و گرفته پاک از چشمم افتاد. آخه این لومیناهِ تیپش یه جورایی بود. خوب خدایی - پیغمبری تیپ من خیلی بهتر از لون... بود.»

سادگی فائقه را دوست داشتم، چاقی او و کودکی نهفته در وجودش را. کابوس صفدر و تلاش او برای اثبات وجودش، فراموشی ناشی از تنهایی‌اش، حتی شهادت ساده انگارانه‌اش که: «این جور آدمهارو باید کشت».

یک ماه تمرین پیش می‌رفت و اقبال‌نژاد به‌طور مشخص کار خود را ادامه می‌داد و گاه کمک‌هایی از مشاورش آقای سلیمان‌پور می‌گرفت.

می‌گویند هنرِ نمایش، صادق است و صحنه‌ی نمایش، جایی مقدس مثل محراب و مسجد. وقتی ۱۶ ساله بودم اولین معلم بازیگری من، خانم رویا افشار - امیدوارم هر کجا هست سلامت و تن درست باشد. این جمله را به من یاد داد و من فهمیدم اینجا تنها جایی است که دیگر مثل تلویزیون و سینما نیست. رابطه معنایی ندارد و عشق، عشق به هنر والای نمایش صحنه را پر می‌کند.

تمرین‌های نمایش ناتمام ادامه پیدا می‌کرد. اتودهای مختلف کارهای کارگاهی و بازی‌های مختلف برای رسیدن بهتر به نقش‌ها.

«چی شد که به اینجا رسیدم... ها... من فقط اومدم یک کلام بگم و برم، همین.»

آقا عجب زمانه‌ای شده، همه پشت سر هم حرف می‌زنند. عجب فضای پر از عشقی! آدم تنها چیزی که نمی‌بیند عشق است. باید دنبال ذره‌ای هوای سالم برود.

ببخشید شما یک کم هوای عاشقانه‌ی تئاتری ندارید؟ گرچه گمان نمی‌کنم - این روزها آن قدر خبرهای داغ از صمیمیت‌ها و همدلی‌ها! آدم می‌شنود که دیگر عشق از کله‌اش می‌پرد.

«والله نمی‌دونم. مرتضی می‌گه حرف‌هایی که تو می‌زنی حرف نیسته، می‌گه شر و وره. من هم بهش می‌گم، نه که حرف‌های جنابعالی پلفسولیه. اونم می‌گه پلفسول داداش ریقونته. آخه داداشم تو معده‌اش یه زخمی داره که اسمش عربیه. از بس حرصیه. من بهش می‌گم واسه چی آن قدر حرص می‌خوری سر و تهشو بگیری ۶۰ سال بیشتر زنده نیستی، بد بگذرونی می‌گذره، خوبم بگذرونی می‌گذره. بعد مرتضی می‌گه: آره جون ننت!»

به هر حال تمرین‌های نمایش ناتمام ادامه داشته، اتودها، بحث‌ها و تحلیل‌های مختلف خانم اقبال‌نژاد. ایشان اعتقاد داشتند که این شخصیت‌ها باید درونی باشند و اینجا صحنه‌ی دادگاه است.

«ولی خب آدم یه چیزایی رو باید بگه، یعنی یه چیزایی میشنفه که نمی‌تونه حرف نزنه، مثه همین همسایه ته چمون می‌گفت: چه کار می‌کنی، آقا مرتضی همچنین ترگل ورگل مونده. می‌خواستم بهش بگم زنیکه‌ی قطامه، ما این شدیم که آقا مرتضی، همچنین مونده. نگفتم.»

چهار بهمن / تالار مولوی / وارد سالن که شدم بچه‌ها همگی - در جنب و جوش بودند. بچه‌های دکور، صحنه را آماده می‌کردند. شور و شوقی بود و همه مشغول.

می‌گویند بازیگر خدای صحنه است. یا به تعبیری، تئاتر یک نفره، تئاتر بازیگر است. ولی من فکر می‌کنم بازیگری، مثل بقیه عوامل و عناصر تشکیل دهنده، یک نمایش است. و چیزی جدا از صحنه و... نیست و همه در خدمت تفکر کارگردان. کارگردان در واقع سکان‌دار این کشتی رها شده بر اقیانوس صحنه است. اوست که هدایت می‌کند، راهبری می‌کند و به ساحل می‌رساند.

«اه، همیشه همین جوریه‌ها. وقت وقتش اون چیزی رو که می‌خوای یادت نمی‌آد، عوضش می‌بینی، یهو یه جای دیگه پریدا ومد توکلت.»

امروز هشت بهمن است و چند روز به پایان جشنواره نمانده. اجرای «ناتمام»، ناتمام تا اجرای عمومی در ذهن‌های ما باقی مانده و خلاصه اینکه، فائقه خانه‌دار، با تمام باورپذیری، زاییده ذهن و نگاه کارگردان نمایش خانم اقبال‌نژاد است. که برایش آرزوی موفقیت بیشتر و همیشگی دارم.

«باز چی می‌گفتم که اینارو گفتم؟ها... من یک کلام می‌گم امثال اینا رو باید اعدام کرد. چی شد که گفتم؟ از دست این حافظه.»

آخر اینکه: غصه نخور فائقه جان، همه‌ی ما کمی فائقه هستیم.

پرستو گلستانی

... ای آزادی، تو بی‌که نمی‌یابمت...

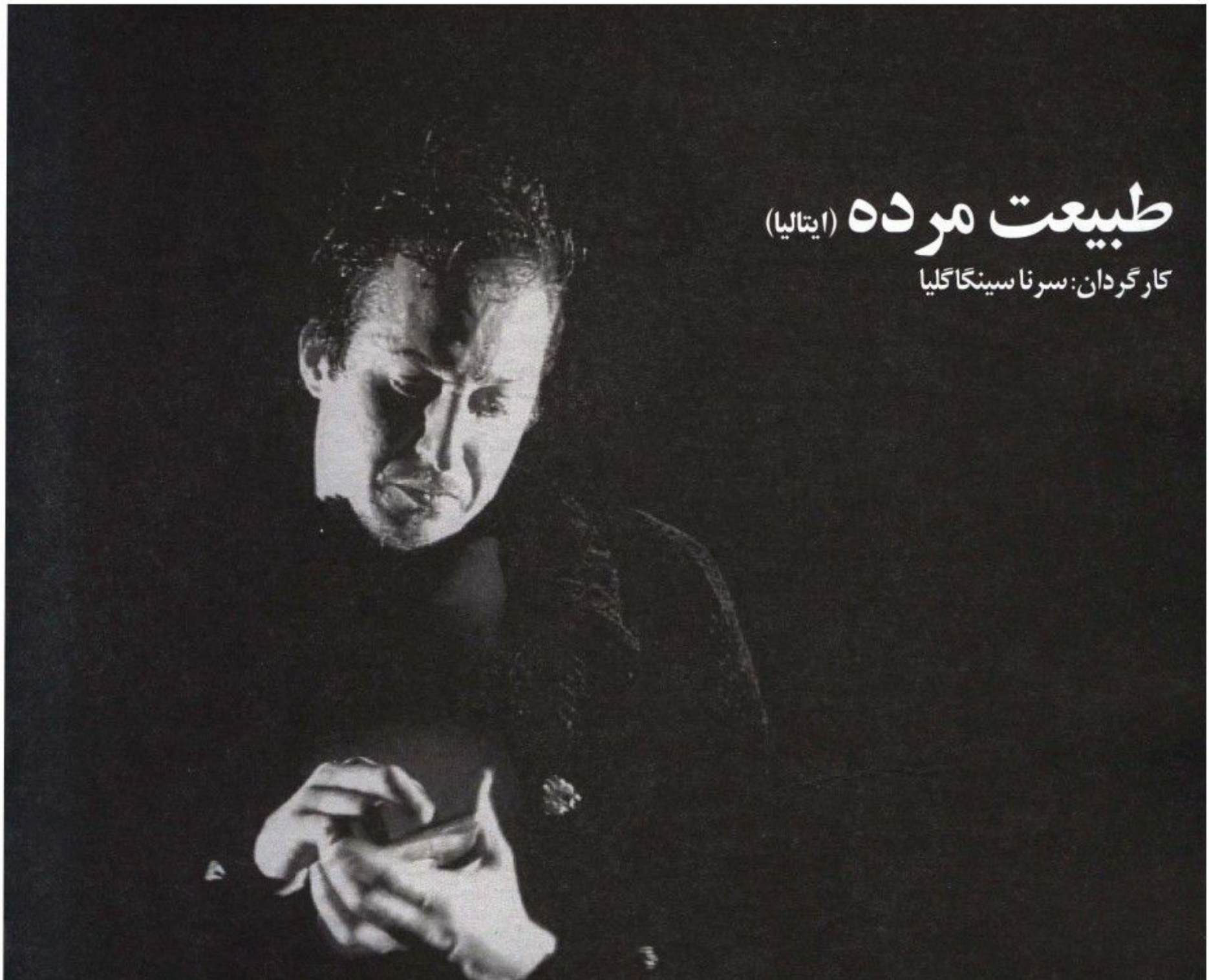
بخش شرقی آلمان، آخرین روز از زندگی رایش سوم، «کوئرنر» اسیری رها شده از دست گشتاپو به خانه‌ی زنی به نام «آنا» پناهنده می‌شود. درست در لحظاتی که او، ناامیدانه در پی یافتن راهی برای نجات از دست اشمیت «افسر آلمانی» است، خبر خودکشی «هیتلر» از رادیو پخش می‌شود. بخش شرقی آلمان، یک روز بعد از سقوط حکومت «رایش سوم»، نجات‌دهندگان از راه می‌رسند اما...

پیتر استون در نمایش خود - که البته برداشتی است از رمان زیبای اریش ماریا رِمارک - جهانی را به تصویر می‌کشد که گویی رهایی و آزادی در آن معنی ندارد، جهانی که منجی، خود، جلاد است. استون و رمارک به بهانه‌ی روایت داستان سه انسان، در یک موقعیت خاص، به نقد تئوری آزادی و موقعیت بشر در یک جامعه‌ی شعارزده‌ی به اصطلاح آرمان‌گرا می‌پردازند. آن‌ها آخرین روز جامعه‌ای انباشته از شعارهای انترناسیونالیست‌ها را نشان می‌دهند؛ حزبی که به رهبری هیتلر، مردم تحقیر شده‌ی آلمان زخم خورده از جنگ جهانی اول را دوباره احیا کرده بود. انترناسیونالیست‌ها شعار آزادی انسان برتر را سر داده بودند ولی آیا در این جامعه آرمانی - به زعم آنها- ، جایگاهی برای آزادی عقیده وجود دارد؟ استون و رمارک می‌گویند که نه! نگاه کنید به دیالوگ‌های انسان آرمان‌گرایی چون «کوئرنر» که اتفاقا متعلق به قشر فرهیخته جامعه است. رمارک و استون با زیرکی بلافاصله ایدئولوژی دیگری را زیر سوال می‌برند، مارکسیسم! مارکسیست‌ها نیز خود را منجیان مردم آلمان تحت ستم می‌دانند ولی آیا در این جامعه، انسانِ در جست‌وجوی جامعه‌ی آرمانی (اتوپیا) در ابراز عقیده خود آزاد است؟ او می‌تواند عقایدش را، به زبان آورد و یا بنگارد؟ پاسخ باز هم منفی است. «کوئرنر» در جامعه جدید یا بهتر بگوییم جامعه‌ای با افکار و نظم جدید نیز به بند کشیده می‌شود. رمارک و استون دنیای ویران و دهشتناکی را تصویر می‌کنند که آرمان و آرمانگرایی، آزادی و آزادی‌خواهی، تنها به یک شوخی بامزه‌ی تلخ شبیه است. جهانی که انسان، از دایره‌ی بسته‌ای که دور خود کشیده رهایی نمی‌یابد. اینک منیژه محامدی و گروهش ما را دعوت می‌کنند تا این اثر کم نظیر و دلهره‌آور را به تماشا بنشینیم. امروز ساعت هجده، در تالار سنگلج، از این برهنگی به خود خواهیم لرزید.

عباس غفاری

دایره بسته

به کارگردانی: منیژه محامدی



طبیعت مرده (ایتالیا)

کارگردان: سرنا سینگاگلیا

گروه نمایش ایتالیا از خود می گوید

ما یک گروه نمایشی هستیم که در ماه سال ۱۹۹۶ به یک انجمن تغییر شکل دادیم. ما ساکن میلان هستیم و در ایتالیا و خارج از آن فعالیت می کنیم. میانگین سنی ما ۲۸ سال است. همگی ما هنرپیشگان، کارگردانان و مدیران کارآموخته‌ی مدرسه هنرهای نمایشی شهر(Drammatica Civica scuola d'Arte) هستیم. ولی طراح صحنه‌ی ما فارغ التحصیل آکادمی هنرهای زیبای بدرا می‌باشد. نام فعلی انجمن (ATIR) است که مخفف انجمن مستقل پژوهش در تئاتر می‌باشد.

ما نمایشنامه‌های پرجمعیت را می‌پسندیم و بیشتر بر توانایی‌های بالقوه انسان تاکید داریم تا جلوه‌های صحنه. از ترکیب سیاست و نمایش لذت می‌بریم. به عنوان مثال زمانی که در آلبانی بودیم، نمایشی را به روی صحنه بردیم به نام «نامه‌های تنی چند از محکومین به مرگ نهضت مقاومت اروپا» و این نمایش را در قسمت‌های مختلف کشور به خصوص در مناطقی کاملا غیر نمایشی همچون نمایشگاه‌های محلی، کلوپ‌ها، پاتوق‌ها Squats و انجمن‌های معتادین اجرا کردیم.

سعی ما بر این است که ساده، مستقیم و صادق حرف‌مان را بزنیم و البته این حرف را پراز انرژی و بدون تظاهر به هر گونه روشنفکری و استفاده از معانی گنگ و غیر قابل درک و یا سبک‌های پرتصنع و پوچ بیان خواهیم کرد.

کار کردن روی آثاری چون «رومئو و ژولیت» و یا «باکانتس» را بسیار دوست داریم اما متن‌های معاصر و مدرن را هم به کار می گیریم. هر مکان و فضایی که بتوان در آن اجرایی داشت موردنظر و علاقه ماست. اجرایی در یک محل و سپس شتافتن به سوی مکان بعدی کار همیشگی ماست.

دوست داریم با نمایش‌های خود شادی و دست افشانی به پا کنیم و نهایتا روی سنگفرش خیابان‌های شهری معمولی اطراق کنیم.

بیشتر به دنبال معنی و حس هستیم تا شکل و شمایل، دوست داریم مردم را برابر بدانیم و همگی را مخاطب قرار دهیم: بچه‌ها، پا به سن گذاشته‌ها، مردم عادی و روشنفکران.

بنابر اعتقادات ما همه چیز در جریان زمان غوطه‌ور است. تئاتر تجربه‌ای مشترک و گروهی است و هر مکانی که تعدادی از مردم بتوانند در آن به دور یکدیگر جمع شوند مکانی تئاتری است.

ما سینما، مهمانی‌ها، جشن‌ها، بازارهای آزاد، رمان‌های داستایفسکی و داستان‌های کوتاه توندلی را دوست داریم، خانم بایس و مقاومتش را در زندان، پیتر بروک، موشکین، آگنس و مقاومت ساکت بی‌صدا و افسوس ناپذیرش را دوست داریم.

ما غذای خوب و نوشیدنی خوب را برای داشتن دوستان زیاد دوست داریم. ما ضیافت‌های بزرگ شام را برای تبادل تجربیات دوست داریم.

ما عاشق شنیدن هر آنچه هر کس به ما می‌گوید هستیم. ما از آموختن چگونه زیستن لذت می‌بریم.

سرنا سینگاگلیا

بشر و ملیخا

نوشته عبدالحسین مرتضوی
کارگردانان :عبدالحسین مرتضوی و میترا علوی طلب

گفت و گو با عبدالحسین مرتضوی و میترا علوی طلب،

توضیح مختصری راجع به نمایشنامه بدهید و این که چرا به دنبال یک داستان کهن فارسی رفتید؟

مرتضوی: نمایشنامه‌ی بشر و ملیخا بر اساس گنبد سبز از هفت پیکر نظامی نوشته شده است در این بخش از هفت پیکر، بهرام شاه به سراغ زن سبزپوش می‌رود و از او می‌خواهد همچون زنان دیگر برای او قصه‌ای روایت کند. قصه‌ای که این زن روایت می‌کند، حکایت بشر و ملیخا است. این قصه در متن نظامی، قصه‌ای کوتاه است که من با بسط و پرداخت آن به این نمایشنامه رسیده‌ام.

اما چرا یک داستان کهن فارسی؟

مرتضوی: چون بسیاری از آثار ادبی ما دارای ظرفیت‌های نمایشی شگرف بسیاری هستند که برای نسل امروز ما ناشناخته است و از طرفی دیگر بسیاری از آثار ادبی به خاطر اجراهای بدشکل و کم مایه و «هارون الرشید» برای مخاطبان متاسفانه جذابیتی ندارد.

یکی از دلایلی که عده‌ای از بزرگان - که ما هم سعی می‌کنیم از آنها الگو بگیریم- به آثار کهن می‌پردازند، ایجاد ارتباط بین نسل جدید و آثار ادبی است که در واقع پشتوانه‌ی فرهنگی و بخشی از هویت تاریخی و روانی انسان ایرانی همین شاهکارهای ادب فارسی است. اما متاسفانه یک دوران طولانی و بدخیم افت فرهنگی، طی چند صدسال باعث قطع ارتباط ما با گذشته شده است.

البته ایجاد این ارتباط کار بسیار گسترده و دشواری است که باید توسط چند نسل به شکل آگاهانه و دقیق و سیستماتیک انجام شود. دغدغه اصلی ما هم، قرار گرفتن در این مسیر دشوار است. واقعیت این است که ما از لحاظ زبان نمایشی دچار کم بودگی شدیدی هستیم.

کارهایی که در این زمینه انجام شده به چند دسته تقسیم می‌شوند. یک دسته فاقد ارزش است که راجع به آنها حرف نمی‌زنیم. دسته دیگر با نیت جست وجو در هویت فرهنگی انجام شده اما نتوانسته‌اند با مخاطب به خوبی ارتباط برقرار کنند. اما در این بین هستند آثاری که هم دارای ارزش‌های ادبی و فرهنگی هستند و هم توانایی برقراری ارتباط داشته‌اند، اما متاسفانه تعدادشان انگشت شمار است. تلاش ما هم در این جهت بوده، اما قدم گذاشتن در چنین مسیری قطعا دشواری‌های خاص خودش را دارد.

طبیعتا وقتی متن کهنی را برای اجرا برمی‌گزینی برای ایجاد ارتباط با مخاطبان امروز، در وهله اول باید از دریچه‌ی درستی وارد موضوع شوی. بازسازی و تکرار روش‌های کهن، امروزه راهگشا نیست. اگر نگاهی به آثار موفق در جهان داشته باشیم، در می‌یابیم که اکثر این آثار از نگاه امروزی و از زاویه‌ی انسان امروز به فرهنگ گذشته نگریسته‌اند و به همین خاطر قابل تامل و توجه هستند. اما آثاری که - به هر روش و شیوه و با هر انگیزه های - تنها به بازسازی آثار گذشته اکتفا کرده‌اند، به دلیل فاصله فرهنگی و تغییر دگرگونی مسایل انسان معاصر، طبعا کاری به پیش نخواهند برد.

سعی ما بر این بود که از زاویه یک گروه تئاتر امروزی - خودمان - با یک متن کهن روبه‌رو شویم، تا کاستی‌های خود را بشناسیم و ببینیم اصلا چگونه می‌توانیم فرهنگ گذشته را درک بکنیم و چگونه می‌توانیم با آن ارتباط برقرار کنیم. البته در نهایت تماشاگر است که در مواجهه با اجرا، با واکنش طبیعی خود، چند و چون توفیق و یا نبود آن را تعیین خواهد کرد.

خانم علوی طلب نگاه شما به مساله انتخاب متن کهن و شیوه اجرایی نشان چیست؟

من خیلی ممنونم که گفتید «متن کهن» و نه «متن تاریخی» چون کار ما اصلا تاریخی نیست. متاسفانه رسم شده به هر متنی که دارای وجهی ادبی است می گویند متن تاریخی و این درست نیست. متن منتخب ما، کهن اما در عین حال آشنا و امروزی است؛ چون به مسائل انسانی می‌پردازد که در همه‌ی آثار ادبی و نمایشی بزرگ وجود دارد، به خصوص نظامی که داستانسرای بسیار بزرگی است. بنابراین یکی از دلایل انتخاب این نکته بود. اما نکته مهم‌تر جنبه‌های نمایشی فوق‌العاده‌ای است که در آثار نظامی به گونه‌ای مکنون وجود دارد.

در متن آقای مرتضوی، که برداشتی از هفت پیکر نظامی است. جنبه‌ی نمایشی به گونه‌ای برجسته - به اعتقاد من - موجود است. ما به عنوان گروهی جوان، ابتدا تلاش کردیم متن را به درستی درک و هضم کنیم و به دریافت نظامی و به برداشت مرتضوی از مساله‌ی عشق، نزدیک شویم.

و در باره شیوه اجرا؟

علوی طلب - می‌دانید که تئاتر به مفهوم کلاسیک آن، در کشور ما دارای سنت دیرپایی نیست. در فرهنگ ایرانی، البته تجربه‌های نمایشی‌ای است که در نوع خود بی‌نظیر و فوق‌العاده هستند و نیازمند به ارزیابی و مطالعه همیشگی؛ اما به همان سبک و سیاق قابل تکرار نیست؛ به‌خصوص وقتی با متنی امروزین سر و کار داریم. مثل تعزیه که یک شکل نمایشی فوق‌العاده نه تنها در ایران بلکه در جهان محسوب می‌شود که متاسفانه قدر و قیمت‌اش - مثل بسیاری چیزهای دیگر - هنگامی شناخته شد که در پرتو نگاه دیگران، قرار گرفت. اما برای ما، این نگاه و توجه هنوز نظام‌مند نشده. به همین دلیل، عده‌ای می‌خواهند دقیقا همان نشانه‌ها و شکل و شمایل را تکرار می‌کنند و مضحک‌تر این که، گاهی با همان لحن و زبان کهن تعزیه موضوعاتی مثل اعتیاد و ایدز مطرح می‌شود! طبیعی است که کار از همان بدو شروعش بی‌نتیجه و بی‌سرانجام می‌ماند.

از سوی دیگر، برای یافتن هویت انسانی‌مان چاره‌ای جز ایجاد ترکیبی موزون از زبان جهانی تئاتر و جنبه‌های نمایشی کهن خود، نداریم. اما این کاری است بسیار دشوار که نیاز به یک حرکت سیستماتیک جمعی دارد و کار یک یا چند تن نیست.

مرتضوی - اما نبود این حرکت، باعث می‌شود که کسانی مثلا با انتخاب یک متن شناخته شده جهانی و تلفیق آن با مشخصه‌های تعزیه به ترکیب مضحک غریبی برسند، کارهایی که حداکثر حالتی «توریستی» دارند. ما هم ادعا نمی‌کنیم که راه درست را شناخته و برگزیده‌ایم، زیرا چنین ادعایی، از پایه و بنیاد غلط است. اما ادعایمان این است که در این مسیر گام گذاشته‌ایم و می‌کوشیم از نتایج کار دیگران، بهره بگیریم. یعنی سعی می‌کنیم نشانه‌ها و معنای کار خود را بشناسیم، تا بدون تکرار کردن تقلیدی ناکارآمد از شبیه‌خوانی و روش‌های قصه‌گویی ایرانی؛ مفاهیم اساسی آن را - ساختار روایت، شیوه‌ی نمایش در نمایش و الگوی ساختاری قصه در قصه - مورد توجه و پرسش قرار دهیم.

خب با توجه به نکاتی که گفتم ما از آغاز می‌دانستیم که در نهایت نباید انتظار دست یافتن به نتایج کامل داشته باشیم، اما انتظار داریم که نمایش به‌گونه‌ای قابل قبول مشارکت تماشاگر را برانگیزد و موجب شود؛ هر تماشاگری در هر کجای جهان. به همین دلیل سوی دیگر توجه خود را به تئاتر تجربی و به خصوص آثار کسانی مثل ژان کلود کریر و پیتر بروک در کنفرانس پرندگان و «مهابهاراتا» معطوف کردیم.

درباره‌ی موضوع و مضمون نمایش، رویارویی با عشق در مفهوم انسانی و ملموس آن است. عشق انسان به انسان. شکل اجرایی هم از همین مضمون مایه گرفته! این مساله خطرناکی است که تصور کنیم هی عشق و عاطفه‌ای که در متون کهن مطرح شده، لزوما عشقی است غیرانسانی و به اصطلاح غیرزمین، که اصطلاحی غلط و گمراه کننده است. یکی از دلایلی که نسل‌های جدید کمتر به سراغ این متون می‌روند، همین درک نادرست است. چون فکر می‌کنند موضوع ربطی به مسایل‌شان ندارد. اما برخلاف این تصور، متون برجسته کهن به ویژه آثار نظامی به مفاهیمی مانند بلوغ، عشق، روابط انسانی و درک انسان از جهان درونی و بیرونی خود، می‌پردازند. البته به گونه‌ای عموما استعاری و تمثیلی و مجازی.

علوی طلب - من فکر می‌کنم دلیل توجه کمتر نمایشنامه‌نویسان و فیلمسازان در توجه به آثار کهن در همین نکته نهفته است. ما سعی کردیم جنبه‌های بشری‌تر متن را درک و اجرا کنیم. عشق یک انسان به انسانی دیگر.

مرتضوی - عشق در معنای گسترده و دقیق‌اش، یعنی اوج پذیرش «دیگری»، حق اظهار عقیده و حتی مخالفت برای او قائل شدن؛ و در نهایت دوست داشتن «دیگری». از این دریچه است که می‌گویم عشق قابل تقسیم شدن به زمین و غیرزمینی نیست. یعنی پسوندی نمی‌پذیرد، خودش هست و خودش.

گروهی درمانده و بی‌چیز که سرو رو و رخت و پختشان، آیینه تمام قد بختشان است. افتان و خیزان از راه دوری گویا به میدانچه‌ای که در انتهای آن قصری بلورین و زیبا - چون بخشی از یک مینیاتور - از زمین سربرکشیده میرسند. میدانچه رطل و دمن را می‌نمایاند و قصر، قصه‌های هزار و یک شب را. کله و دیوارهای فروریخته و کپه خاک‌های زمین که چون تاول جابه‌جا آماسیده، نشستگاه انبوه خسته و نالان میشود، پیرزنان و پیرمردان هریک جایی می‌جویند که بیاسایند و جوانترها - دختر و پسر - اطراف را رصد می‌کنند.

- اینجا چه خبر است؟ این انبوه جمعیت به انتظار کیستند یا چیستند؟

- امروز هزار شب گذشته و شهرزاد قصه گوی رهاننده‌ی دختران از مرگ و نیستی، به میان مردم بازمی‌گردد.

- اینها همه به استقبال شهرزاد آمده‌اند؟ به مهر یا به شک یا به پرسش یا به قدردانی!؟

بیش از ۲۰ نفر در سالن کوچک شماره‌ی ۱۱ اداره تئاتر تمرین بیان می‌کنند. شکرخدا گودرزی - کارگردان نمایش - هم میانشان است. گروه آماده می‌شوند تا بخشهایی از نمایش را برای آخرین دفعات تمرین کنند.

۹۰ درصد گروه دختران و پسران جوانی هستند که آمده‌اند تجربه کنند و بیاموزند. از صحنه خیلی چیزها می‌توان آموخت. گودرزی سال گذشته نیز همین نمایشنامه‌ی "اطلسی نو بر شنده‌ی کهنه‌ی شهرزاد" نوشته‌ی علیرضا نادری را برای جشنواره فرستاده بود اما از کار کردن آن پشیمان شد. خودش می‌گوید "سال گذشته احساس کردم این متن لایه‌های عمیقی دارد که باید حسابی روی آن مسلط شوم و کارش کنم. این متن را نادری ۱۰ سال پیش نوشته بود و امسال با آن که نادری بسیار گرفتار بود اما همراه گروه حرکت و متن را بازنویسی کرد. در این یکسال اخیر هم من روی متن خیلی متمرکز شدم.

می‌پرسم "چقدر متن تغییر کرد؟" می‌گوید: "شاکله‌ی اصلی تغییر نکرد بلکه آدم‌هایی که در متن بودند زنده‌تر شدند، شخصیت‌پردازی کامل‌تر شد و رابطه‌ها معلوم‌تر و زبان تلطیف‌تر شد. از طرف دیگر ضرب‌المثل‌ها و تمثیل‌ها بیشتر شد و به اعتقاد من علیرضا نادری در این زمینه‌ها در نمایشنامه نویسی فوق‌العاده است و من خیلی خوشحالم که با او کار کردم. چون من با آدم‌های مختلفی کار کردم اما به نظرم نادری ویژگی‌های منحصر به فردی دارد.

او درمورد شیوه‌ی کاش می‌گوید: ما کار را روی همان متن قبلی با گروه شروع کردیم و هر روز آقای نادری ۴-۵ صفحه به ما می‌رساندند و ما کار را رتوش می‌کردیم. این متنی است که چند گروه دست گرفتند اما چون متن پرپرسوناژی است آن را زمین گذاشتند اما ما توانستیم در سالن کوچک این عده را جمع کنیم و کار کنیم و با همه‌ی گرفتاری‌های نادری توانستیم یک تعامل خوب بین خودمان ایجاد کنیم" با وجود این تعامل قطعاً نظرات نویسنده هم به کارگردان منتقل شده است؟ می‌گوید "نظر ایشان در طول تمرینات بسیار مثبت بود. چون با هم پیش می‌رفتیم. اگر از کار ما راضی نبودند قطعاً کار را با ما ادامه نمی‌دادند. می‌گفتند من یک متنی دادم و دیگر کاری ندارم."

از گودرزی می‌پرسم "چه لایه‌هایی در متن طی این یک ساله که همراه متن بودید، پیدا کردید؟ می‌گوید "یکی از مهمترین ویژگی‌های این متن کارکردی است که زبانش دارد. شما در نمایشنامه می‌بینید که دیالوگ‌ها از نظر فرم یک ویژگی دارند و از نظر درون مایه یک ویژگی دیگر. به طوری که اگر لحن کار درست رعایت نشود، دیالوگ درست در تماشاگر تأثیر نمی‌گذارد. ببینید شما ممکن است یک متنی را دست بگیرید و لحن آن را درست ادا نکنید اما کار انجام شود. اما در این کار این اتفاق محال بود و همین جاست که حضور نویسنده در کنار کار بسیار مؤثر بود. من هرچقدر به کشف این لایه‌ها می‌رفتم این را بیشتر حس می‌کردم. حالا این اتفاق شخصیت را به همراه می‌آورد، رفتار را به همراه می‌آورد و به کارگردان تصویر می‌دهد. این ویژگی‌ها در متن خیلی بیشتر برجسته بود. از طرف دیگر متن هیچ دستور صحنه‌ای ندارد به غیر از اول نمایشنامه که رخدادگاه را مشخص می‌کند و این دست کارگردان را باز می‌گذارد که شخصیت‌ها را کشف کنی و زنده‌شان کنی آنطور که می‌خواهی." وی در ادامه می‌گوید "به طور کلی دیالوگ باید دو ویژگی داشته باشد. هم بگوید و هم راه برود. راه رفتن به معنی پیش بردن و رخ دادن عمل نمایشی و این بافت نمایشنامه را می‌سازد. این متن زیاده گویی ندارد. تکرار ندارد و... خلاصه بسیار متن خوبی است."

سوا: کیست این دختر که در چشمان تو آرام می‌گرید؟

شهرزاد: دختری - شهرزاد نامی که دل در مردمان بسته است. در روزگاری که می‌گویند احمق است آن کس که دل در مردمان بندد.

[تیری به میدان پرتاب می‌شود]

گاه ماندن نیست. این راز با یک تن برملاسازی به افشایش هلاک من تدارک کرده‌ای، در و مرگ من آغاز قتل‌های مکرر و بی‌پایان ادریس است.

[شهرزاد در آینه خویش را می‌نگرد]

شهرزاد: ... ای سال‌های جوانی، به شما چه کرده بودم که چنین زود گریختید؟ این موهای سپید من است که یکایک فریاد برمی آورید زمان بگذشت.

متن را که ورق می‌زنم و گاه می‌خوانم برایم بیشتر به شعر می‌ماند. آهنگ دارد و مدام دیالوگ‌ها به سوی هم پرتاب‌می‌شوند.

در تمرین هم می‌بینم بازیگران همین پرتاب کردن دیالوگ‌ها به سوی یکدیگر را اصل قرار داده‌اند. آنهامدام با هم در کشمکش اند تا شهرزاد بیاید و راز هزار شب ماندن در قصر شاه و قصه‌هایش را بگوید و شهرزاد می‌آید و هزار و یکمین قصه‌ی خود را باز می‌گوید.

حرفی که شهرزاد در این یکمین قصه‌ی خود می‌خواهد بگوید چیست؟

شکرخدا گودرزی می‌گوید "عشق" و ادامه می‌دهد "من معتقدم عشق در فرهنگ ما جایگاه غنی ای دارد و البته تعابیر مختلفی. یک عشق داریم که عشق آدمی به آدم دیگر است مثل شیرین، فرهاد، خسرو، شیرین. یک عشق دیگر فلسفی است یعنی عشق آدمی به یک عنصر دیگر مثل عشق انسان به وطنش. نمونه‌اش هم آگا ممنون است که میهنش را دوست دارد و افی ژنی را برای میهنش قربانی می‌کند. نمونه‌ی دیگر عشق، عشق به مردم است. عشق یک نفر در تعداد آدم‌ها تکثیر می‌شود و عشق دیگر عشق ایمانی است مثل عشق ابراهیم به خداوند که به خاطرش پسرش را قربانی می‌کند.

شهرزاد در مرحله‌ی دوم عشق است. او عاشق مردم است. حتی جایی در نمایش کسی به او می‌گوید. شهرزاد دل به این مردم بستن حماقت نیست." و شهرزاد می‌گوید "من تمام حرف‌های مردمان را شنیدم اما تک تک اینها به عشق پاکی می‌ارزد."

و همین عشق شهرزاد پتانسیل حرکت من شد."

دیگر مجالی نیست. گروه را باید به حال خود بگذارم. تنها در آخر از گودرزی می‌پرسم "فکر می‌کنید در جشنواره کارتان با چه استقبالی مواجه شود؟" می‌گوید "جشنواره محل سلیقه‌های مختلف است. برای همین به این فکر نمی‌کنم. تنها فکر می‌کنم متنی است که تماشاگران ما می‌توانند با آن خوب ارتباط برقرار کنند چون زمینه‌های مشترکی با مخاطب دارد. تلاش هم کردم شور و طراوت و عشق شهرزاد را در کار پررنگ کنم.

در هرصورت جشنواره است و ما دو اجرا در آن داریم و می‌دانم سالن پر می‌شود. فقط امیدوارم آنقدر کار با تماشاگر ارتباط برقرار کند که کمتر صدای تالاب تالاب کفش تماشاگران را که می‌خواهند به کار بعدی برسند را بشنویم تا هم بازیگری که چندماه برای کار زحمت کشیده خشنود باشد و هم تماشاگری که دوست ندارد تمرکزش را از دست بدهد.

آزاده سهرابی

عشق شهرزاد، پتانسیل حرکتِ کارگردان

اطلسی نو بر شنده‌ی کهنه‌ی شهرزاد
نویسنده: علی‌رضا نادری
کارگردان: شکرخدا گودرزی

تعزیه حر

نوشته و کار محمود عزیزی

دکتر محمود عزیزی امسال با نمایشی که درون مایه مذهبی دارد در بیست و یکمین جشنواره تئاتر فجر حضور دارد. در این نمایش زندگی حربن یزید ریاحی با شکل و شیوه‌ای متفاوت به روی صحنه می‌رود و تفاوت‌های این اجرا با شیوه‌هایی که معمولا برای نمایش‌های مذهبی مورد استفاده قرار می‌گیرد و بیشتر در قالب تعزیه است، این اجرا انگیزه‌ای شد تا گفتگویی با دکتر محمود عزیزی کارگردان و انوشیروان ارجمند ، بازیگر دو نقش اساسی در این نمایش داشته باشیم این گفتگو زمانی انجام شده که دکتر عزیزی و همکارانش سخت در پی تمرین نمایش بوده‌اند. پس احتمال این که به برخی از مسایل جسته و گریخته اشاره شده باشد وجود دارد.

شما نمایشی را که زمینه مذهبی دارد برای کار انتخاب کرده‌اید بنابراین کمی از شکل کلی و موضوع این نمایش بگویید؟

شکل و شمایل کار تئاتر کامل است. من یک پروسه کاررا شروع کردم «اقلیما، مسلم بن عقیل، پرنده سبز، یونس و آخرین آن مختار بودی این نمایش سعی دارد که شکلی از تئاتر کامل را مطرح کند، شکل تئاتر امروزی را. این کار دارای ۴ عنصر اساسی است. حرکت موزون، حرکت آوازین، موسیقی و دیالوگ. نمایش حر آخرین شکل این روش کاری است و تاثیر خوبی گذاشته است. اساس کار تئاتر مدرن است که از تئاتر سنتی و تعزیه و موسیقی که بهره گرفته شده از هر دو شکل است و بعد حرکت مداری جملگی این عناصر در خدمت درام هستند و همین عناصر چهارگانه در خدمت تفهیم مفاهیم درام قرار دارد. «حر» یکی از تنها شخصیت‌های «تعزیه» است که تمام وجود دراماتیک یک شخصیت را دارد. صرفا به خاطر اینکه وجه تردید ذهن و عمل این شخصیت را پوشانده و گروه سعی دارداین وجود را برملا کند و با نیازهای شخصیت امروزی منطبق سازد.

آیا این نمایش به علت محتوا و مضمونی که دارد در ایام ماه محرم هم به روی صحنه خواهد رفت؟

این نمایش با فرم و شکل اجرایی زمان مشخص را طلب نمی‌کند که مثلا بگوییم قابل اجرا برای ماه عزاداری یا ماه شادی است. گستردگی وجوه این نمایش می‌تواند در هر زمانی به اجرا درآید و طبعا مورد پسند تماشاگر قرا گیرد. آنچه که سعی شده است انجام پذیرد بافت دراماتیکی و دراماتیزه کردن کار است.

- نقش ائمه به چه صورت نمایش داده می‌شود؟

نمایش در حقیقت بخش تعزیت آن به تعزیه برمی‌گردد. همان کاری که در تعزیه انجام می‌شود و تعزیه خوانان می‌گردانند. اشقیا خوان و اولیاخوان وجود دارد و به همان شکل اولیا به صحنه می‌آیند و اشقیا با آنان به مقابله می‌پردازند.

رهبری حرکات موزون موسیقی به عهده کیست؟

حرکات موزون به عهده آقای رجب پور است. در مورد موسیقی هم باید بگویم که به چند تن از اساتید این فن مراجعه شده و قطعه‌هایی آماده گردیده ولی هنوز به مرحله انتخاب نرسیده است.

این نمایش در چه تاریخی به روی صحنه می‌رود؟

اگر آماده شود روز ۱۰ بهمن به صحنه خواهد رفت در غیر این صورت به اجرای عمومی نظر داریم.

گفتگو با آقای انوشیروان ارجمند (بازیگر)

آقای ارجمند شما در نمایش حر چه نقشی را ایفا می کنید؟

من دو نقش یزید و عبیدالله بن زیاد را بر عهده دارم.

خود شما در مورد این دو نقش چه نظری دارید؟

یزید حاکمی است مطلق العنان، خود مختار و طبعا دشمن آل علی. بدین روی هر چه می‌کند دیدگاه و بینشش تداوم حکومتی است که به او رسیده بنابراین انبیا و اولیا می‌توانند سر راه او باشند برای این تداوم. او زیرکانه عبیدالله را که تا حدودی منفور جامعه و به خصوص پیروان آل علی که با او دشمن هستند را برمی‌گزیند تا فاصله میان یزیدیان و آل علی را بیشتر و بیشتر کند تا جایی که به نابودی آنان بیانجامد اما عبیدالله بن زیاد که مادرش مورد اتهام قرار دارد و خود نیز فرزند نامشروعی است سعی بر آن دارد با تکیه زدن بر مسند کوفه و مقابله با حسین بن علی خود را در جامعه مطرح و آنان که او را به چشم زنازاده می‌نگرند از میان بردارد و طبیعی است که در این راه به دسیسه، مکر، نیرنگ، تیغه شمشیر و با تمطیع کردن مردمان و سران و بزرگان کوفه خود را منزه و مبرا سازد.

شخصیت حر از نظر شما چه ابعادی دارد و چگونه تعریف می‌شود؟

یکی از ابعاد این شخصیت تاریخی که او را در بافت دراماتیکی قرار می‌دهد تردید و تقبل است. حر اولین کسی است که سر او بریده می‌شود. به روایتی اولین سر بریده واقعه کربلاست. این دو وجه ساختار کلی نمایش را تشکیل می‌دهند و بعد سوم و چهارم آن تقابل اشقیا با اوست که به کامل شدن این شخصیت کمک می‌کند.

به نظر شما متون دینی تا چه حد می‌توانند به عنوان یک اثر نمایش به روی صحنه روند؟

به نظر من فاصله چندانی به لحاظ کار تئاتری و متون مذهبی با یکدیگر نیست. اهمیت در شیوه اجرا و دراماتیزه کردن آن است. طبیعی است اگر بتوانیم درست عمل کنیم تئاتر اتفاق افتاده است.

به عنوان آخرین سوالم شما فکر می کنید استقبال مردم از این کار تا چه اندازه باشد؟

به این دلیل که مردم ما گرایش مذهبی دارند و فاجعه کربلا را به حق پایداری دین و اسلام می‌دانند. قطعا این گونه کار را نیز که به شکلی متفاوت اجرا خواهد شد و در حقیقت وجوه آن را در زمان‌های مختلف تطبیق خواهند داد فکر می‌کنم مورد پسند واقع شود.

شهره خسروی

اورفه

کارگردان: محسن حسینی

«اورفه» مشهورترین شاعر و چنگ‌نواز یونان باستان، بعد از سفرش به همراه ژازون به شهر کلشی Koldis (زادگاه و شهر مدهآ) با ایریدیس ازدواج می‌کند. ایریدیس بعد از ازدواجش با اورفه به آریستایوس از تراخیه و یکی از کارگزاران معابد دیونیزوس برخورد می‌کند. قصد تجاوز به همسر اورفه را دارد. ایریدیس فرار می‌کند. در حین فرار ماری او را نیش می‌زند و ایریدیس به هلاکت می‌رسد. اورفه به قعر زمین - تارتاروس - می‌رود، تا او را به دنیای زندگان بازگرداند و از میان راه‌های هزار توبی - لابیرنت - زیر زمینیان به همسرش دست می‌یابد. اجرازه خروج ایریدیس به اورفه داده می‌شود، زیرا یک بار دیگر قدرت موسیقیایی اورفه، به قول شاعر ایتالیایی دانته آلیگیری «قاضیان برزخ و دوزخ را سحر می‌نماید» و اورفه سرانجام پس از جستجو به عشق از دست رفته‌اش می‌رسد، اما مشروط بر تا خروج کامل از هادس به چهره همسرش نگاه نکند. اورفه تحمل نمی‌کند، به ایریدیس نگاه می‌کند و برای همیشه ایریدیس را از دست می‌دهد.

حتی وساطت نه پریان الهام شاعران و هنرمندان - موزه‌ها - که کالیوپ Calliope مادر اورفه یکی از این موزها است.

یادداشت کارگردان: «تمام اپراها اورفه»

تئودور و آدورنو

در حین کارگردانی سکانس پایانی «مدهآ» (نوزدهمین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر) و با خواندن جمله‌ی فوق از فیلسوف برجسته عالم زیبایی شناختی صحنه و نظریه‌پرداز موسیقی- خاصه در اپرا - تئودور و آدورنو که پروژه‌ی «اورفه» Orpheas در ابتدا به عنوان یک ایده، طرح و در پروسه‌ی تکاملی‌اش به عنوان یک سوژه شکل گرفت که حال قسمت دوم از تیتر کلی تریلوژی «در جست‌وجوی عشق از دست رفته» را مهیا می‌سازد که با قسمت سوم تریلوژی «پنته زیلهآ» (Penthesilea) بعد از نمایش اورفه ادامه پیدا خواهد کرد.

بخش دوم تریلوژی، به عبارتی «اورفه» که در اساس از پایان مدا شکل گرفته، با استیتکی (زیبایی‌شناسی) از برآیند تئاتر، پرفورمنس، حرکات مفهومی (کوریوگرافی Choreography) تلقیق می‌گردد، که در هفت تابلوی اپیزودیک و با شیوه‌ی روایی اپیک طراحی شده است.

اورفه براساس تاثیراتی جامع از هنرهای تجسمی مانند بیکن، جاکومتی، ردن... و از روح موسیقیایی اپراها از مونته‌وردی، گلوک و یا استراوینسکی را دست مایه‌ی خود قرار می‌دهد.

دیروز: آژاکس خون‌ریز
امروز: آژاکس صلح طلب

آژاکس
نویسنده: حمیدرضا نعیمی
کارگردان: آرش دادگر

وقتی که قرار شد آژاکس را ببینم و گزارش - گفتگویی از جلسات تمرین این نمایش تهیه کنم، سعی می‌کردم دیدن تمرین را به زمانی واگذار کنم که انرژی لازم برای تحلیل اساطیر یونان را داشته باشم. اما آژاکس روایت حمیدرضا نعیمی از آژاکس، یونان باستان است؛ روایتی متفاوت و مدرن از این اسطوره یونانی، که آرش دادگر آن را کارگردانی می‌کند. به سالن تمرین که می‌روم کارگردان را در آن جا نمی‌بینم. گویا برای گرفتن سالن اجرا در جشنواره مشکلی پیش آمده و او به همراه نویسنده نمایش سر تمرین حضور ندارند. بازیگران منتظر او نمی‌شوند و تمرین را شروع می‌کنند. از صحنه‌ای شروع می‌کنند که کارگردان و نویسنده در آن بازی ندارند. بازیگران برایم توضیح می‌دهند که قرار است لباس‌ها امروزی باشد، اورکت سبز و شلوار مشکی. شخصیت‌ها برایم ملموس و جذابند، هیچ خبری از آن جنس بازیگری که این روزها کلاسیک نام گرفته است و تماشاگر را از نمایش دور می‌کند نیست. بالاخره کارگردان به همراه نویسنده می‌آید و بلافاصله وارد صحنه می‌شوند و شروع به کار روی صحنه خودشان می‌کنند. چون خود کارگردان در کارش بازی می‌کند نمی‌توانم در حین تمرین با او گفتگو کنم. پس سوال‌هایم را نگه می‌دارم تا بعد از تمرین از او بپرسم.

چطور شد که از آژاکس سوفوکل به این آژاکس مدرن رسیدید؟

با خواند آژاکس سوفوکل می‌بینیم که خدایان و تقدیر نقش مهمی در این اثر دارند. اما این متن یک نگاه امروزی به این اثر دارد و تقدیر و خدایان در آن نقشی ندارند. افراد فقط بر روی یکدیگر تاثیر می‌گذارند و هر اتفاقی اتفاق بعدی را می‌سازد و هیچ پایانی وجود ندارد. این متن بر پایه این که اگر از قوانین خدایان فراتر بروی، نابودی است، نوشته نشده است. این انسان مدرنی است که می‌گوید من روی همه قوانین پا می‌گذارم. دغدغه نوشتن متن این بود که چه چیزی می‌تواند آژاکس کهن و خون ریز را تبدیل به یک آژاکس امروزی کند. آژاکسی که خسته از کشتار است و می‌خواهد همه چیز را تمام کند. ما حتی داستان را تغییر دادیم و به جای طرح پذیرش جوشن آشیل، آژاکس طرح صلح با ترواییها را به شورای جنگ پیشنهاد می‌کند، ولی آگاممنون نمی‌خواهد که جنگ تمام بشود.

در این جا وقتی که این شخصیت‌ها از حالت اسطوره‌ای خارج می‌شوند و تبدیل به انسان مدرن می‌شوند باید خصوصیات انسانی نیز داشته باشند و از کهن بودن در بیابند. برای این شخصیت‌ها چه کردید؟

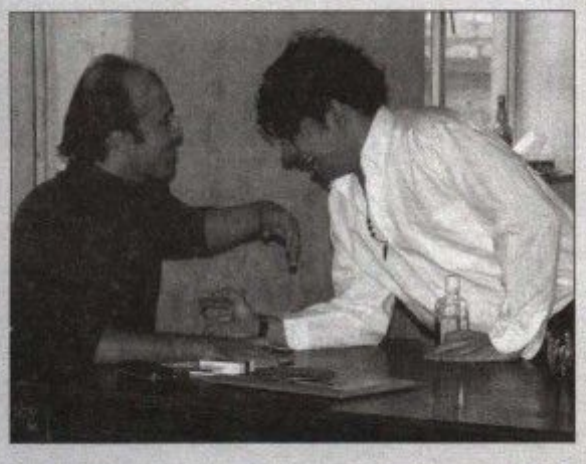
این شخصیت‌ها به فکر خودشان هستند و کمتر به فکر تقدیر و خدایان هستند. ما همه چیز را از حالت خاص و متافیزیک بودن خارج کردیم. آژاکس یک چیز کمی نیست که تعریف شود و توسط پدیده‌های دیگر تعریف می‌شود. هیچ کدام از شخصیت‌ها تعریف شده نیستند و توسط یکدیگر تعریف می‌شوند. این شخصیت‌ها در موقعیت ابر انسان دیده نمی‌شوند و در روابط شخصی خود مثل برادری تعریف می‌شوند. ما می‌بینیم که آژاکس و تئوسه با این که برای یک هدف تلاش می‌کنند و می‌جنگند باز با یکدیگر مشکل دارند. دیگر خودبینی به جایی می‌رسد که همه فراموش می‌کنند که جنگ است. آن‌ها می‌گویند این که ما این جا می‌رسد که همه فراموش می‌کنند که جنگ است. آن‌ها می‌گویند این که ما اینجا هستیم مهم است. آژاکس نمی‌تواند این را قبول کند و می‌خواهد جنگ را پایان بدهد ولی پایانی وجود ندارد. این شخصیت‌ها نیز مثل انسان امروزی در لحظه چیزی از خود بروز می‌دهند و در لحظه بعد چیز دیگری. چیزی که انتظار نداشتیم اتفاق بیفتد. ولی این کاملا طبیعی است چون چیز جدیدی رودرروی آن‌هااست. همه این شخصیت‌ها نسبی هستند و همه در حال ویران کردن‌اند تا آن چیزی را که خودشان می‌خواهند بسازند و این اصلا برایشان مهم نیست؛ چون چراها مهم است و چگونگی‌ها مهم نیستند.

آیا به اهدافی که برای کارگردانی این متن مدنظر بوده رسیده‌اند یا نه؟

روز اول که متن به دست گرفتم نمی‌دانستم که چه می‌خواهم. اما می‌دانستم که چه نمی‌خواهم. این اجرایی که قرار است به روی صحنه برود در ذهن من نبود. همه این‌هاتلاش خود بازیگران است. آن‌ها بودند که به چیزی می‌رسیدند و تصمیم می‌گرفتند در بازیشان بگذارند و یا حذفش کنند. من فقط آن را به سمتی سوق دادم که خودشان بفهمند که کجا هستند و چه می‌خواهند. ما یک ماه و نیم متن خوانی کردیم و بالاخره به جایی رسیدیم که به روی صحنه برویم. همانطور که می‌بینید هیچ میزانسنی در کار نیست. خود بازیگران به اینجا رسیدند که باید بایستند و نباید حرکت کنند و کجا حرکت داشته باشند. من از روز اول چیزی به عنوان طرح کارگردانی در ذهنم نبود. من فقط می‌دانستم که متن چه چیزهایی دارد و آن چه که است خارج از چهارچوب متن نیست و طوری نیست که جای خالی داشته باشد تا ما آن را پر کنیم.

آرش دادگر خسته است و من سوال‌هایم را تمام می‌کنم و خارج می‌شوم ولی آخرین جملاتش هنوز در گوشم زنگ می‌زند. ما تئاتری‌ها باید رویین تن بشویم. باید به جایی برسیم که ضربه‌هایی که می‌خوریم برایمان هیچ باشد و دیگر ضربه‌ها به ما اثر نکند. با مقاومت، این زمان برای ما می‌رسد. ما میزبانیم، دیگران میهمان هستند.

مریم رجایی



حکایت زندگی

نگاهی به نمایش «چهار حکایت از چندین حکایت رحمان»

«اضطراب همبسته‌ی طبیعی هر نوع خطر است. این احساس از اوضاع آشفته یا خطرهای ناشی از آن سرچشمه می‌گیرد ولی واکنش‌ها و ابتکارهای جدیدی نیز برای مقابله یا سازگاری با آنها پدید می‌آورد.»

آنتونی گیدنز

تاریخ بشر مملو از لحظات پرخطر و بیمناکی است که زندگی انسان را از روند طبیعی آن خارج کرده و خود به بخشی (ماندگار) از حیات او بدل شده است. تاریخی که اساسا از همین اتفاقهای خطرناک گرد آمده و چیزی جز حوادث در آن دیده نمی‌شود، تنها به روایت کنش‌هایی می‌پردازد که سمت و سوی زندگی را تغییر داده و تحولی بزرگ را سبب شده‌اند. طبیعی است که زندگی عادی راهی به آن نبرده است.

جنگها و انقلابها، بزرگترین عوامل تغییر دهنده روند زندگی بشر بوده‌اند؛ هیچ کس نمی‌تواند تاثیر جنگ جهانی دوم را بر سرعت تغییرات تمدن، بی‌تاثیر بداند که این خود یکی از پی‌آمدهای نیک آن اتفاق بزرگ است. با این همه، بسیاری از تاریخ و مکنونات آن منزجرند که شاید دلیلش به همین رویدادهای تلخ و مختل کننده بازگردد.

جهان مدرن رابطه‌ی نزدیکی با اضطراب دارد و به دیده‌ی گیدنز همین اضطراب است که نوع نگاه او را به هستی روزآمد نموده و ابتکار و سازگاری را موجب شده است.

«چهار حکایت...» برپایه‌ی اضطرابی اینچنین، شکل می‌گیرد که سبب بی‌ثباتی می‌شود و نگاه تردیدآمیز انسان هر روایتی را نقض می‌کند و به گونه‌ای دیگر به حکایت آن می‌پردازد.

متن به رخدادی کاملا ملموس و قابل ادراک در موقعیتی انسانی می‌پردازد و نویسنده با درک کنشها و موقعیت‌های گوناگون، فضایی می‌سازد که با مخاطب رابطه نزدیکی برقرار می‌کند.

هرگاه حکایتی را به پایان می‌برد، دکارت گونه به آن تردید می‌کند و این خود، حکایت دیگری را در پی می‌آورد. نویسنده در جنگ تنها بر کنشها و موقعیت‌هایی کوچک در برهه‌ی زمانی محدودی تاکید می‌کند که انسجام و هماهنگی اثر را در پی می‌آورد. ویژگی مهم این متن (که آن را از دیگر نمایشنامه‌های جنگی متمایز می‌کند) پرداختن به جنبه‌های واقعی انسان و پرهیز از اسطوره‌سازی و قهرمان‌پروری است. در آثار دیگر، قهرمان‌سازی‌ها چنان برگستره‌ی نمایش چیره می‌شود که به شعارگویی و ابعاد ادراک‌ناپذیر انسان می‌پردازد و جاذبه‌ی کنش‌های بشری را به افکار یک‌سویه‌ای بدل می‌کنند که از درک آن ناتوانیم.

گفتگوهای «چهار حکایت...» یکی از بهترین گفتگوهای نمایشی است. گفتار هر یک از اشخاص، چنان است که از آنان جدایی‌ناپذیر شده و به زبان شخصیت دیگر نمی‌آید. آنها بسیار ریاضی‌وار و دقیق انتخاب شده‌اند که به پیشبرد میسر نمایش می‌انجامند.

«چهار حکایت...» انتخاب‌های زیرکانه‌ای برای شخصیت‌ها، مکان، زمان و رویدادها انجام داده که این گزینش‌ها بر جاذبه و تاثیرگذاری نمایش افزوده‌اند.

پیشتر این نمایش با عنوان «دو حکایت از چندین حکایت رحمان» به اجرا درآمده بود که به نظر می‌رسید بهترین نمایشنامه‌ی جنگی ما باشد. اما اکنون با افزودن دو حکایت دیگر به زیاده‌گویی می‌پردازد و از حد تحمل تماشاگر می‌گذرد. «دو حکایت...» به دلیل ساختار محکم خویش، تردیدها و اتفاقهای دیگر را نیز در ذهن تماشاگر زنده می‌کرد اما «چهار حکایت...» نه تنها ذهن تماشاگر را فعال نمی‌کند که خستگی و ملال او را نیز موجب می‌شود؛ ضمن اینکه ضرورتی ندارد نمایش همه‌ی احتمال‌ها را برای ما تصویر کند. ایجازی که در «دو حکایت...» بود یکی از ابتکارهای اساسی اثر به شمار می‌رفت که اینک از نمایش دور شده است.

مشکل زیاده‌گویی متن در اجرا به زیاده‌پردازی تبدیل شده است. در برخی صحنه‌ها، کنش‌های اندک در زمانی طولانی عرضه می‌شوند که همراهی مخاطب را از دست می‌دهند. بسیاری از بخش‌ها را می‌شد با سرعت بیشتری اجرا کرد و به راحتی می‌شد حکایت سوم و چهارم را که در دل دو حکایت قبلی نهفته بودند، از نمایش حذف کرد. ایجاز، همان‌گونه که می‌تواند متن را ارزشمند کند، قادر است به ارزش اجرا نیز بیفزاید و در نهایت نمایشی بسازد که هر لحظه‌اش از کنش مناسب برخوردار باشد.

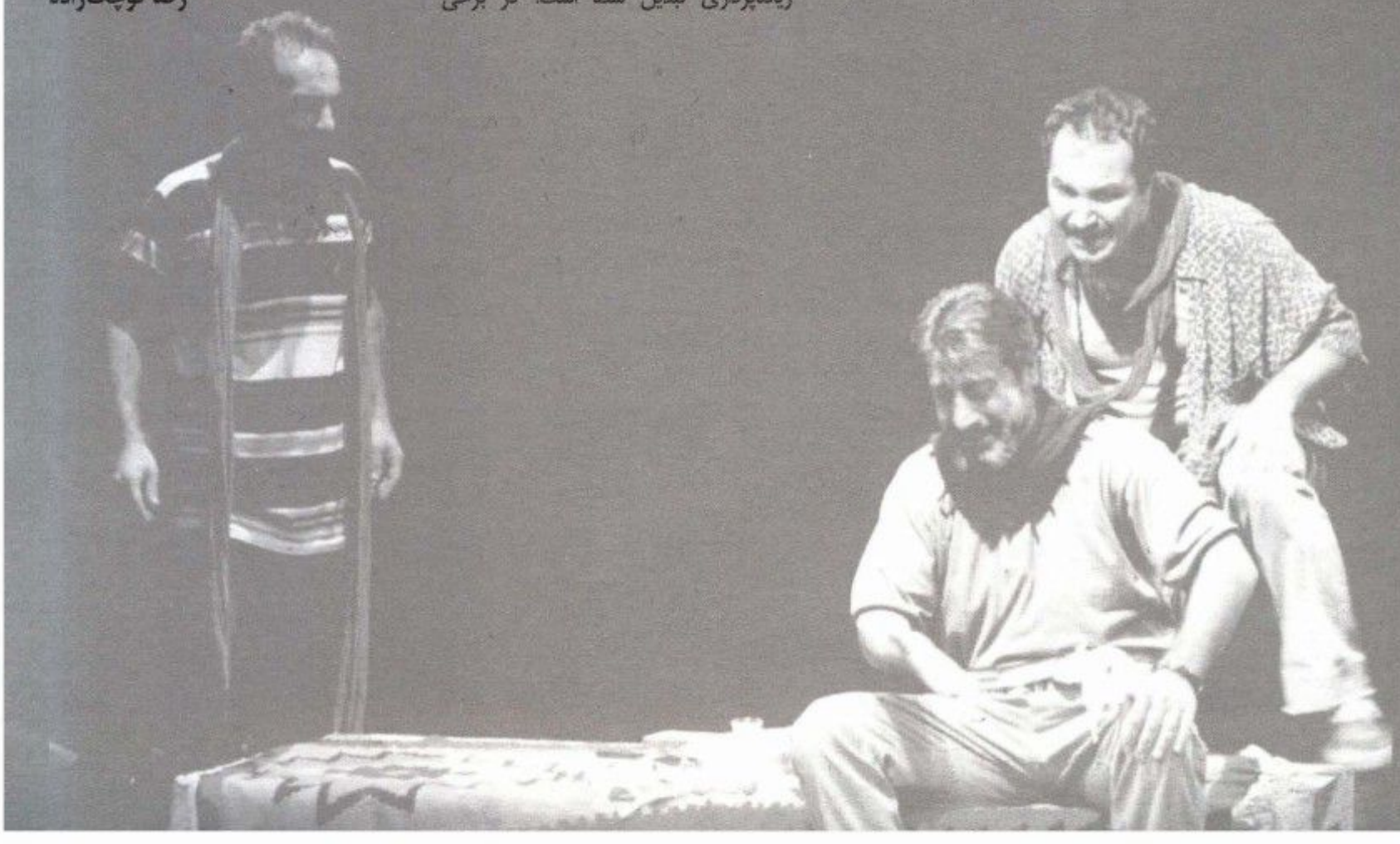
یکی دیگر از مشکلات اجرا، پیوندان زمان کنونی و گذشته (روایت دیگران) است که متن با دقت و هوشیاری آن را ایجاد نموده ولی اجرا نتوانسته این لحظات را به شکلی باورپذیر و منطقی زنده کند.

طراحی صحنه ضرورت اجرایی لازم را ندارد و نمی‌دانیم چرا و به چه دلیل مخاطب باید در دو سوی صحنه بنشیند. البته این شگرد می‌توانست به نفس حکایت و نزدیک کردن مخاطب بینجامد ولی در این اجرا، چنین چیزی مشهود نبود.

بازیگران با درایت و توانمندی بسیار، زندگی را ساخته‌اند (هر چند گاهی اوقات صدایشان شنیده نمی‌شد) و روابط و مناسبات میان ایشان به خوبی منتقل می‌شود. اما احساس می‌شود یکی دو بازیگر از ایفای نقش خود چنان به وجد می‌آیند که بخشهای خود را با فاصله زمانی بیشتری به اجرا درمی‌آورند که این اتفاق به دوری تماشاگر از اثر می‌انجامد. زیبایی بازی در انرژی کافی (نه کم و نه بیش) آن نهفته است و جز این بازیگر، نمایش را بی‌تاثیر وتباه می‌کند.

«چهار حکایت...» می‌تواند با تغییر روایت‌ها (بخشهای مختلف از رویدادی که رحمان را در برمی‌گیرد و نه اتفاقی یگانه) و یا حذف حکایت‌های زاید به اثری ماندگار منتهی شود و همان‌گونه که سالها نمونه‌ی مناسبی برای یک نمایش جنگی قدرتمند بود به نمایشی جاودان در تاریخ نمایش ایران بدل گردد.

رضا کوچک‌زاده



هجوم حاشیه به مرکز زمین

نقدی بر نمایش «خشمگینان»

تئاتر خشمگینان نمونه‌ی نمایشی است که با اشکال بدیع خود به تماشاگر در برگذشتن از مانع فهم زبان یاری می‌رساند، نمونه‌ی نمایشی است که در آن خلق درام ناظر بر شیوه‌های اجرایی است، نمونه‌ی نمایشی است که در آن درام و اجرا را نمی‌توان از هم جدا کرد. اما با این همه توفیق آن در برابر تماشاگرانی که با مانع فهم زبان روبه رو هستند، بیش از نمایشنامه‌ی خود، که ظاهرا چند بار در فستیوال‌های اروپایی تحسین شده، مدیون اجرای پرتحرک و بدیع آن است. اجرای نمایش خشمگینان به شدت از منطق کارناوال و نمایش‌های واریته بهره برده است. براساس همین رویکرد است که نمایش خشمگینان را چه در نحوه‌ی اجرا و چه در درک آن از مفهوم نمایش باید دو تداوم اندیشه‌های برشت دانست.

تئاتر حماسی برشت نه تنها می کوشید مفهوم قهرمان حماسی را فراتر از خود به جمع منتقل ساخته، کنش‌های جمعی را بر صحنه جان بخشد، بل به همین طریق در پی واداشتن تماشاگر به مشارکت فعال و اتخاذ نظرگاه بود. سباستیان نوبلینگ، کارگردان نمایش، همین اندیشه در سویه‌ای دیگر پرورده است. جمعیت در نمایش خشمگینان، برخلاف ایده‌ی برشتی، سازنده و پویا نیستند، به عکس مخرب، ویانگر و وحشت آورند. جمع در این جا چیزی را نمی‌سازند، ویران می کنند. بازیگران همچون الگوی برشت، با مخاطب رابطه‌ای زنده دارند و آنان را به فکر وامی‌دارند، اما به هر حال مخاطب رادر کنش خود شریک نمی کنند.

مفهوم حماسه نزد برشت، این جا به صورتی وارونه بازخوانی می‌شود و سویه‌های مخرب خود را آشکار می کند. جمعیت، چنان که تئاتر حماسی برشت می‌پسندید، کنش به خرج می‌دهند، اما کنش آنان معطوف به تخریب و خشونت است، نه سازندگی. نمایش فرافکنی خشونت است و تماشاگر را، که چه بسا خود در چنان رفتارهایی سهیم باشد مبهوت می‌کند و بدین معنا کارکردی کاتارسیستی دارد.

نمایش در ادامه استفاده از مدل‌های کارناوالی از هر ترفند نمایشی که به کار او بیاید سود می‌برد و آن را به نفع خود مصادره می کند: زمین فوتبال به صحنه نمایش بدل می‌شود و آوازهای کرال تماشاگران که توسط یکی از بازیگران رهبری و هدایت می‌شود، به همسرایان یونانی و رابطه آنان با سرآهنگ شباهت دارد. شباهت میان همسرایان و تماشاچیان فوتبال دراین نمایش از شکل فراتر رفته مفهوم آن را نیز در برمی‌گیرد. همچنان که همسرایان در تراژدی‌های یونانی از خود فردیتی ندارند، تماشاچیان فوتبال نیز قادر به بروز فردیت خود نیستند، آنان تنها در اتصال خود با جمع و انعکاس رفتار جمعی معنا می‌یابند. نمایش در عین حال از اپرای چینی و حرکات نمایشی ورزش رزمی برای غنای اجرای پرتحرک و رفتارهای موزون خود سود می‌برد. خلاصه کلام آن که خشمگینان اجرای خود را به کارناوالی از میزانسن‌های پیچیده و پرتحرک، رقص و ورزش تبدیل می کند.

نمایش خشمگینان به مضمون خشونت‌های جمعی می‌پردازد. خشونتی که در پی هدفی نیست و جز خود هدفی ندارد. شاید در هیچ نمایش دیگر به اندازه این نمایش شاهد کتک کاری نباشیم.

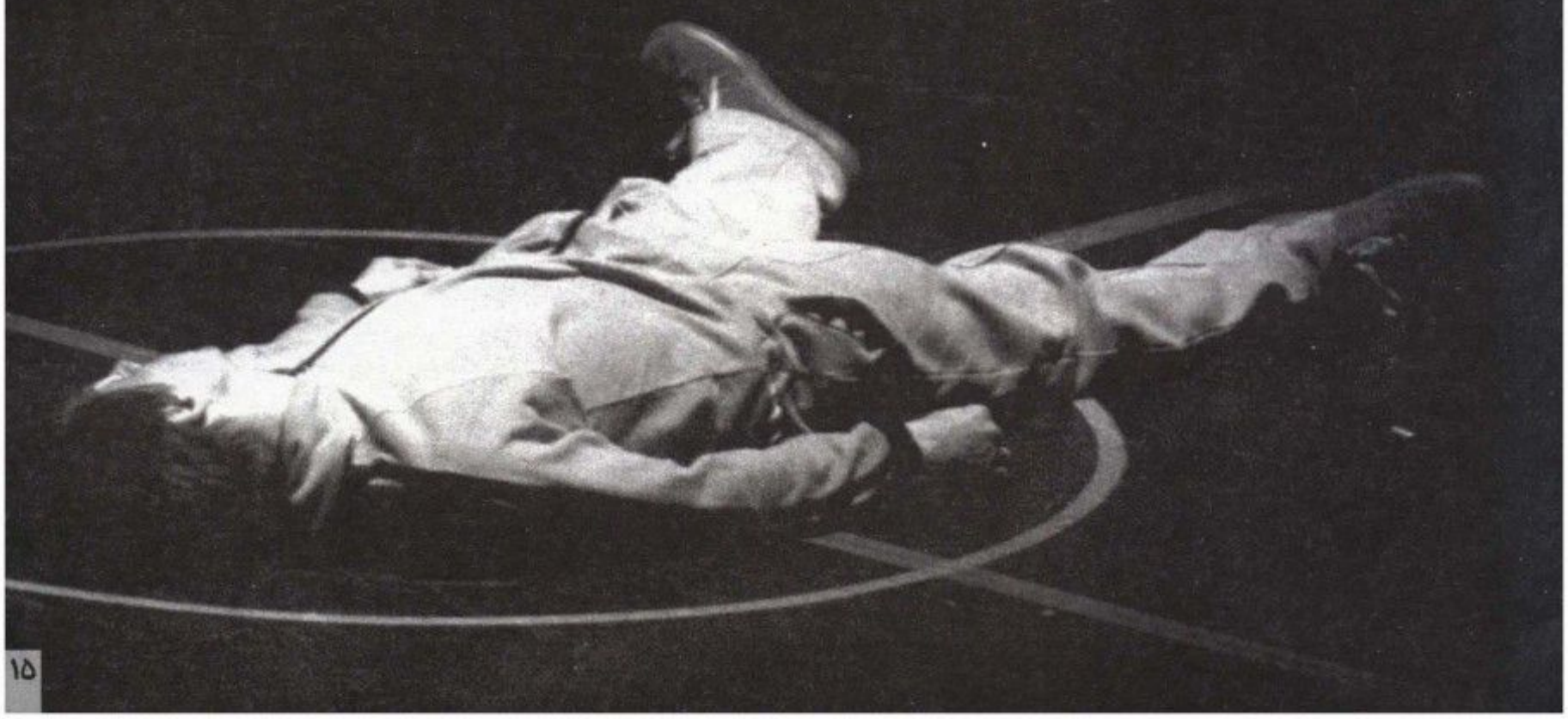
نمایش با نگاهی به رمان بالسترینی از فوتبال بستری برای نمایش و تحلیل خشونت ساخته است. اما متن اصلی فوتبال به خودی خود اهمیتی ندارد. این کنش و واکنش تماشاگران است که اهمیت اصلی را در نمایش خشونت دارد. در یک مسابقه فوتبال، برخوردهای تماشاچیان جزو حواشی متن اصلی است. اما این جا حاشیه متن اصلی را به عقب می‌راند. به عبارتی، متن اصلی‌ای در کار نیست، همه چیز حاشیه و حاشیه خود متن اصلی است. اطراف زمین به مرکز زمین هجوم می‌آورد. و متن اصلی - یعنی فوتبال - به متنی موهوم و خیالی بدل می‌شود. فوتبالی در کار نیست، همه چیز همین حاشیه یعنی خشونت تماشاچیان است.

اما در پی این خشونت بی‌هدف، تعارض‌هایی کلان‌تر در جامعه‌ی بیرون ورزشگاه پرورانده می‌شود. خشونت تماشاچیان به سهولت می‌تواند به خشونت‌های توده‌ای اجتماعی و سیاسی تعمیم یابد و به کشتار انسان‌ها، نسل کشی، نژادپرستی و جنگ‌های داخلی بدل شود. با این رویکرد به پوچ بودن همه‌ی خشونت‌ها پی می‌بریم. خشونت در پی هدفی نیست و جز خود هدفی ندارد. گویی خشونت‌های سیاسی نیز همچون همین مدل کوچک بی‌هدف‌اند، و یا به عبارت صحیح‌تر همه‌ی اهداف ایدئولوژیک در پی کشتارها و خشونت‌های سیاسی فریبی بیش نیستند و هدف دار بودن‌شان جز فریبکاری نیست.

فوتبال یکی از آیین‌های دوران مدرن است و همچون همه‌ی آیین‌های کهن در پی زایل ساختن فردیت و انحلال فرد در جمع است. همین انحلال فردیت و از میان رفتن اراده‌ی فردی است که راه را بر خشونت‌های جمعی می گشاید. جنبش توده‌ی خشمگین جنبشی فراشونده است و جز در ویرانی مطلق به آرامش نمی‌رسد. نمایش خشمگینان ما را در برابر وحشت این ویرانی قرار می‌دهد.

فوتبال به عنوان یک آیین مدرن، خصلت نمایشی دارد و به همسان‌سازی تماشاچیان منجر می‌شود. شاید تنها نمایشی را که بتوان با خشمگینان مقایسه کرد، با کانتهای اوریپید است. اوریپید نیز آیینی را که به رها سازی بندهای احساس می‌انجامد، بستر نمایش خشونت بی‌هدف و آیینی ساخته است. هر دو نمایش در پی برملا ساختن کارکرد بی‌رحم آیین، انحلال فردیت در مناسک جمعی و رها شدن بند خشونت بی‌دلیل هستند. هر دو بر این باورند که آیین جنون‌آمیز به جنون و تعطیل خرد نیایشگران / تماشاگران ختم می‌شود. این گفته‌ی یان کات درباره‌ی نمایش اوریپید به تمامی در مورد نمایش خشمگینان نیز صادق است: «از خود بی خود شدن مطلق تجربه‌ای خطرناک است.... بهای تشدید حواس، همانا از دست دادن نظارت و اختیار است».

محمد رضایی راد



نوشته‌های کوتاه درباره‌ی نمایش «چیستا»
نویسنده و کارگردان: نادر برهانی مرند

سادگی ناب زبان روزمره

در چند لایه بودن آثار نادر برهانی مرند، هیچ مشکلی نیست. اما برای صاحب این قلم نزدیک‌ترین لایه را، رسیدن به لحاظات ناب زندگی است. ناب، از آن جهت که آنچه دیده می‌شود به تمامی در قواره‌ی زندگی است، با همه‌ی قواعد و استثناهایش، اما آنقدر فشرده که گویی ناب‌تر از این عنصر (لحظه)، جایی یافت نمی‌شود. و مگر نه همین است که زندگی را از تئاتر متمایز می‌کند؟ زندگی را روی صحنه ببینی، بی که آن لحظه را بشود به عینه در زندگی یافت. به این دلیل است که ادعای چندلایگی، از همان ابتدا به چشم می‌آید.

در این میان، دو مقوله به شدت قابل اعتنا است. یکی زبان آثار «برهانی» است که گاه به سادگی زبان روزمره خودمان تنه می‌زند، اما در راستای همان چندلایگی و پیچیده بودن یعنی دیالوگ اضافی یا مطول گویی، جایی در متن ندارد. اما آدم‌ها همان زبان زیستن امروزین را دارند. بگذارید به حساب همان ناب بودن.

یکی دیگر، اتفاقات برون متنی ماجرا است. خواه در مقطع زمانی کوتاهی رخ داده باشد و یا بستری طولانی از زمان را به خود اختصاص داده باشد، که لاجرم زخم‌های آن اتفاق در لایه‌های زیرین نسل‌های بعد هم نقش مهمی در ایجاد گسل‌های روانی و ذهنی ایجاد می‌کند. به بیان صریح‌تر، چیزی مثل جنگ که دغدغه‌ی او است. با تمام نیرویش روی تک تک شخصیت‌ها، با تمام قوای زمانی‌اش تاثیر می‌گذارد و اصلا مولفه‌ای برای شخصیت سازی می‌شود. اما آنقدر وسیع است که زیرمتن تمام لایه‌ها را تشکیل می‌دهد. در عین حال می‌توانی آن لحظه ناب را فارغ از آن اتفاق اجتماعی هم ببینی و جواب بگیری.

بر همین مبنا، بازی‌های آثار او به شدت چشم نواز می‌شوند. چون متن لحظاتی برای کشف پتانسیل‌های عاطفی به مفهوم مطلق روانی‌اش را به شدت داراست و اجرای «برهانی» از متن، که بازی‌ا را هم در برمی‌گیرد، چفت و بست با شکوهی با متن و ساختارش دارد. با رعایت احترام به تمامی بازیگرانش، بازی پیام دهکردی یکسره، به آن لحظه‌ی ناب نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود. در مجموع با اثری مواجهیم به تمام معنی، تاثیرگذار و چیست آنچه از تئاتر می‌خواهیم، جز این؟

گرهی بزرگ و کور

چیستای نادر برهانی مرند، گامی فراتر از «از پشت شیشه‌ها»ی رادی. در واقع، چیستا به این جهت پیش‌تر از «از پشت شیشه‌ها» است که لحاظ کردن ابعاد اجرایی در متن و درآمیختگی عمیق‌ترش با عناصر اجرایی از جمله نور، موسیقی، دکور و... قابلیت اجرایی را به ادبیت نمایشنامه افزوده، اگر چه قابل ذکر است که «از پشت شیشه‌ها» بیش از اجرا، به ادبیات پهلومی زند. اساس و ساختار چیستا رئالیستی است، اما لایه‌ای از فراواقعیت براندام‌های منسجم آن سایه افکنده و در واقع نادر برهانی مرند به مدد عوامل دراماتیک و امکانات صحنه‌ای و هم مقوله دراماتورژی نمایش چیستا را نه سمت و سویی مطلقا رئالیستی و نه صرفا ایده‌آلیستی یا به عبارتی اکسپرسیونیستی می‌بخشد. تعلیق چیستا، میان گذشته و حال، رئالیسم و اکسپرسیونیزم و حتی میان جریانات جاری اما موازی در واقع آن را به نمایشنامه‌ای از نوع درام رمزآلود، معمایی بدل ساخته است. البته در بعد رمزآلودی و شکست واقعیت و تزریق نشانه‌های اکسپرسیونیستی، چیستا موفق‌تر از بعد معمایی آن عمل می‌کند.

چیستای صلح‌جو اما انقلابی، به هر قیمت ممکن از به قول خودش «خراب شده» می‌کند تا در آن غربت‌آباد بی‌پیر خوشبختی کوچکی برای خویش فراهم آورد. در واقع چیستا دنباله‌ی مضطرب و مشوش مقوله‌ای است به نام جنگ. چیستا، عشق گریخته از خاک سرخ است که برای گریزی این چنین، هستی خویش به باد می‌دهد.

نمایشنامه‌ی چیستا اگرچه در پی آن است تا ساختار کلاسیک درام‌نویسی را بشکند اما در نهایت یک نمایشنامه‌ی کلاسیک محسوب می‌شود. حوادث ساری در بدنه‌ی اثر، فوران و واقعیتند از نسخه‌ی نمایشنامه‌ای که در متن جای گرفته است. شاید این بعد از نمایش، هم به لحاظ اجرایی و هم به لحاظ ادبی، جای مانور بیشتری داشته، اما همین جهش‌های اندک شماره هم در ریخت نمایشی چیستا خوش می‌نشیند.

حوادثی که پیش از این رخداده‌اند به تنش موجود در دقایق حاضر دامن می‌زنند. شاید حتی بخش آغازین نمایش که گریزی است به زمان و مکانی متفاوت و آشنا، ضرورت چندانی نداشت. این بخش کوتاه، می‌توانست در جریان سیال اجرا تزریق شود. البته جاسازی این فلاش بک سیاه و تلخ، پربیراه هم نیست و لطمه‌ای به بدنه‌ی اصلی نمایش نمی‌زند.

چیستا، تجمع تراژدی‌های فردی - اجتماعی است که در خود با خود می‌جنگد و سراپا انزجار و نفرت است.

روایت حوادث گذشته، به شکلی هارمونیک و متناسب، در جای جای اثر توزیع شده و ارایه اطلاعات، فرم کاملا تدریجی، ماهرانه و روانشناسانه به خود گرفته است. همین اتصال منطقی گذشته به حال، به شخصیت‌پردازی اشخاص نمایش و بحران در حال تکامل کمک می‌کند. به عنوان مثال ابوتراب خوشنویسان در تقابل احساسات و افکار ناسیونالیستی او با شکست درونی چیستا که به گریز از خویش و وطنش انجامیده، طغیان می‌کند و انگیزه‌های پنهان در پس این عصیان چندان ناآشنا نمی‌نمایند.

چیستا، گرهی است بزرگ و کور در آغاز که در گذار از حوادث به تدریج گشوده می‌شود و گره‌هایی بزرگ‌تر و پرشماره‌تر از آن سربر می‌آورند. این اثر مضمونی ساده و ساختاری پرپیچ و خم دارد. و عاقبت، مده‌آی تلخ صلح‌طلب، گرفتار خیانت معشوق، با انگیزه‌ای کمابیش قدرتمند به روایت گذشته‌ی خویش تن در می‌دهد و نمایشنامه‌ی تمثیلی را به خشایار مستاصل وامی‌گذارد.

رضا شیرمرز

۱۰
در دایره قسمت...

حسین پاکدل

بعد الحمد

ما چو کشتیها به هم برمی‌زنیم تیره چشمیم و در آب روشنیم
ای تو در کشتی ترفته به خواب آب را دیدی نگر در آب آب

سپاس و ستایش قادر قدار ناقدی را که گویند گانش عاجز از ستایش اویند به کمال و شمارندگان نعماتش ناتوان از شمارش بخشندگی‌هایش به تمام.

اندیشه‌های ژرف به گوهر تابناکش دست نیابند. نه در زمان گنجد نه در مکان. وصف نپذیرد به هیچ عیب و حسن و تغییر نپذیرد به هیچ معیار، پس نقد آن کند که در او نقص‌ها بی‌شمار است. گویند و شمرند تا عیوب از خود دور کند و آن بنده باشد.

شکر، عادل منوری که الوان بر فراز گنبد گیتی فروزان کرد تا آدمی تمیز دهد ظلمت شب از روشنایی روز و معانی نزد او یکسان نباشد.

عقل و نقل گواهند فرزند آدم گرچه بمیرد زود، فناپذیرد دیر، ذاتی مستدام دارد تا آخر، تغییرات مختلف و حالات متنوع و اطوار متواتر بسیار بر او بگذرد و کامل شود به سیلی نوازشگر نقد که خود نعمتی است. آدمی جاودان کند این کیمیا، که گفته‌اند سعی و مجاهده‌ای است عاری از شائبه اغراض و منافع. با این ترازو بهترین در دنیا وزن شود و به کار آید و اندیشه قوی کند و عقل و خرد و دانش افزاید. سره از ناسره باز شناسد و این بهین تحفه عالم وجود رمز و راز بزرگی نماید. آنکه سود برد فلاح یابد و چون تعطیل شود ذلت و ماندگی دهد.

اگر آدمی را در همه حال نقد لازم است در عالم هنر واجب است و بیشتر به کار آید که آدم به هنر جاودان شود و کس را نباشد که آرزوی ماندن نکند.

اگرم گویند تمامت عمر، زیستی به خاك، این دم، آخر است، حاصل به یك کلام بگو، گویم «نقد». بسیار مان گفته‌اند از روزگار رفته، که از آن به حق برکات بی‌شمار رسیده و انبان حکمت و معرفت و عرفان و فلسفه و کلام و ادب و هنر پُر.... آنچه مانده نسل‌ها کفایت کند.. لیك میان این همه حسن یك قبح وانهادند که گاه همه چیز واژگون کند و سکون زاید و پس برد و همه کس ناساز کند و آن نقد است که هرگز مان نگفتند و نیاموختند تا تحمل کنیم و صدر نشانیم ناقدی که عیوب شناسد و راه نماید و صیقل دهد.

مدام خلقان را ناقدیم و خود از آن گریزان و ناقد خویش کوته نظر و تنگ چشم نامیم و تاب شنیدن نقص آثار و اقوال خویش نداریم و انتقاد را حربه‌ی عاجزان و درماندگان بر ابداع گوییم.

پس بشنو. در هنر وزین نمایش هر کس نقد پذیرد ارج بیند و بالا رود و گره‌ها ندهد، ریا و غیبت افزاید و خانمان سوزد و برباد دهد، اگر این هنر آسیب بیند، از همین بیند.

وله الحمد

آقای مهندس کاظمی وضعیت بودجه تئاتر چه زمانی بهبود خواهد یافت؟

به طور قطع بودجه یکی از پیش‌نیازهای تئاتر ماست اما مهم‌ترین پیش نیاز نیست. من در این مجال نمی‌خواهم همه پیش نیازهای توسعه تئاتر را ذکر کنم. فقط به چند مورد اشاره می‌کنم. به نظر من از جمله‌ی مهمترین پیش نیازهای تئاتر معاصر ما ارتقای اندیشه و دانش و باور اهل تئاتر، شکل‌گیری جریان پویای نقد، گسترش دایره مخاطبان و تشکیل گروه‌های حرفه‌ای و وفادار به تئاتر می‌باشد. شاید گفته شود بودجه سبب‌ساز تحقق این امور است. من هم قبول دارم اما با قید این نکته که بودجه سبب‌ساز است اما زمینه‌ساز نیست. زمینه‌های توسعه تئاتر را باید در امور و عواملی فراتر از یک بحث مادی جستجو کرد. در خصوص بودجه کنونی تئاتر باید عرض کنم که بودجه تئاتر را می‌توان از دو منظر ارزیابی کرد. یکی از منظر روند رشد سالیانه‌ی بودجه تئاتر و دیگری از منظر نسبت بودجه تئاتر با نیازهای آن. از منظر اول می‌توان گفت وضعیت رشد بودجه در این سال‌ها بالاتر از حد انتظار بوده است. این روند را بهتر است در مقایسه با یکی دیگر از حوزه‌های بخش فرهنگ یعنی سینما ارزیابی کرد. در سال ۱۳۷۶ بودجه تئاتر یک شانزدهم بودجه سینما بوده است. اما در سال ۱۳۸۲ به اندکی کمتر از ۱/۲ بودجه سینما خواهد رسید. این روند رشد چشمگیر، در وهله اول حاکی از توجه مسئولان و نهادهای ذی‌ربط به تئاتر کشور است و در وهله بعدی نشانگر ظرفیت و توان جذب تئاتر می‌باشد. بودجه تئاتر از این منظر امیدوار کننده است. اما ارزیابی از منظر دوم شاید کمی نگران کننده باشد. یعنی نسبت بودجه تئاتر با نیازهای آن متاسفانه نسبتی منطقی نیست. این نسبت کمتر از ۱۱۰ است. به طور مسلم می‌توان گفت که قابلیت تئاتر ما بسیار فراتر از این است. اما در پاسخ به سوال شما، این سوال مطرح می‌شود که آیا برای تامین بودجه مورد نیاز و بهبود وضعیت آن، همه انتظارات و توقعات باید به سوی دولت نشانه روند؟ به نظر من این تلقی غلطی است، ضمن آنکه عموم دوستان و هنرمندانی که از کمبود بودجه تئاتر گلایه دارند بر غیردولتی بودن تئاتر اصرار و تاکید هم دارند و این دو، چندان با هم سازگار نیستند. منطقی‌ترین شیوه برای تامین نیازهای مالی تئاتر این است که به تامین بودجه از طریق تمامی منابع ممکن، چه دولتی و چه غیردولتی توجه کنیم. ما اصولاً عادت نکرده‌ایم که به منابعی غیر از کمک‌های دولت فکر کنیم در صورتی که سهم منابع مردمی و غیردولتی د ر تضمین بقای تئاتر اگر بیشتر از سهم منابع دولتی نباشد کمتر نیست. مشکل این جاست که اولا ما تمامی این منابع را شناسایی نکرده‌ایم و ثانیا از منابعی هم که قبلا شناسایی شده و یا در دسترس می‌باشند به خوبی بهره نبرده‌ایم. یکی از مهمترین این منابع گسترش دایره‌ی مخاطبان و تماشاگران تئاتر است. چرا نباید برای جذب بیشترین سهم از این منبع مالی برنامه‌ریزی شود. برخی از دوستان وقتی چنین بحثی پیش می‌آید، فوراً بهانه‌ی پرهیز از عوام‌زدگی را مطرح می‌کنند که به نظر من معیار درستی برای ارزیابی نوع رابطه مردم و تئاتر نیست. باید از این دوستان پرسید که در شهر با جمعیتی بالای ده میلیون نفر مثل تهران، جامعه‌ی مخاطبان تئاتر در سال باید به چه میزانی باشد...؟ آیا میزان فعلی منطقی است...؟ خلاصه کنم برای بهبود وضعیت بودجه تئاتر در چند سال گذشته تلاش‌های موثری انجام شده و نتایج خوبی هم دربرداشته و یقینا بهتر از این هم خواهد شد. یعنی سال به سال، فاصله بودجه موجود به نیازهای واقعی تئاتر کمتر شده اما تا رسیدن به یک بودجه مناسب و به حداقل رساندن آن فاصله باید تلاش بیشتری هم از سوی مسئولان و هم از سوی هنرمندان تئاتر به عمل آید و به موازات آن برای شناسایی و جذب منابع مالی غیر دولتی نیز باید تلاش کرد، با تذکر همیشگی این نکته که بودجه به تنهایی حلال تمامی مشکلات تئاتر نیست...

آیا فکر می‌کنید در آینده‌ای نزدیک ما شاهد تاسیس سازمان تئاتر و یا به وجود آمدن معاونت تئاتر خواهیم بود؟

در آینده، نزدیک یا دورش را به طور قطع نمی‌توانم عرض کنم، حتما شاهد تغییر ساختار تشکیلاتی و مدیریتی تئاتر کشور خواهیم بود، اما چگونگی، نوع و شیوه‌ی استقرار آن را قابلیت‌ها و توانمندی‌های تئاتر کشور تعیین خواهد کرد. مسلما تغییر ساختار موجود، براساس رونق و رشدی که در طی این سال‌ها در تئاتر رخ داده است، باید صورت پذیرد و این یک امر محتوم و ضروری است. به عبارت دیگر ساختار موجود دیگر پاسخگوی تغییرات و تحولات رخ داده در تئاتر، که اساسا به اقتضا شرایط زمانی هم رخ داده است، نیست و باید متناسب با آن تحولات، ساختار شکنی شود و ساختار جدید پس از انجام کارشناسی‌های علمی، طراحی و برقرار می‌شود. اما اینکه ساختار جدید سازمان است یا معاونت است یا حتی شکل سومی است، به دو عامل مهم بستگی دارد. یکی که قبلا عرض کردم، قابلیت‌ها و ظرفیت‌های تئاتر است، که تنها به تهران منحصر نمی‌شود. یعنی در طراحی ساختار جدید مدیریت تئاتر باید تئاتر کشور و ضرورت‌های آن مدنظر باشد. بهتر است بگویم این تئاتر ملی است که چگونگی و اندازه‌ی ساختار تشکیلاتی تئاتر را در سطح ملی تعیین خواهد کرد. عامل دوم نوع نسبت و رابطه‌ی تئاتر است با دیگر حوزه‌های وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی از قبیل سینما، موسیقی، هنرهای تجسمی، کتاب و غیره، یعنی ساختار آینده تئاتر را باید هماهنگ و هم راستای با ساختار دیگر حوزه‌های فرهنگ، طراحی کرد که البته عامل مهمی است و شاید راهگشای حل برخی از مشکلات تئاتر نیز باشد و در عین حال باعث استفاده‌ی دیگر حوزه‌ها از توانمندی‌های تئاتر نیز خواهد شد. این نکته را اضافه کنم که در تمامی مواردی که اشاره کردم، نظرات و پیشنهادات و آرای صاحب‌نظران و هنرمندان تئاتر کشور، قطعا منظور خواهد شد، تا انشاءالله ساختاری علمی، کارآمد و توانمند بوجود آید.

چرا به وضعیت سالن‌های تئاتر رسیدگی نمی‌شود. با وجود اینکه سال‌هاست بحث کمبود سالن مطرح است، ما شاهد اختصاص بودجه‌ای هنگفت برای تعمیر تالار وحدت هستیم.

این سوال شما دو بخش دارد. یکی تلقی شما از عدم رسیدگی به وضعیت سالن‌هاست و دیگری تعمیر تالار وحدت. اما در بخش اول اگر منظور از رسیدگی به وضعیت سالن‌ها، رفع مشکلات سالن‌های موجود باشد که باید بگویم این طور نیست. رسیدگی می‌شود و خوب هم رسیدگی می‌شود. بهترین شاهد این ادعا همین تئاتر شهر است، که به گواهی هنرمندان و علاقمندان به تئاتر وضعیت این سال‌های تئاتر شهر، به هیچ وجه قابل

بودجه‌ی هنگفتی به تعمیرات تالار وحدت اختصاص نیافته است

گفت‌وگو با مهندس کاظمی معاونت هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

مقایسه با وضعیت سال‌های گذشته آن نیست و در همه‌ی زمینه‌ها، تغییرات چشمگیری انجام شده و حتی زبانزد همه بوده است و شما به راحتی می‌توانید این تغییرات را در تمامی زوایا و ظواهر تئاتر شهر ببینید. تالار سنگلج و تالار هنر هم همین طور است. در سالن‌های شهرستان‌ها نیز چنین اتفاقی رخ داده است. شاید مواردی باشد که به هر دلیل انجام نشده که باید بشود و تردیدی نیست که انجام خواهد شد. اما اگر منظور شما سالن‌های جدید است، می‌پذیرم که علیرغم پیگیری‌های مکرر و مداوم و نیز با وجود اضافه شدن سالن‌هایی در سطح کشور به گنجایش تئاتر، هنوز اتفاق بزرگی رخ نداده است. بدیهی هم هست. توسعه‌ی سالن‌های تئاتر، نیازمند یک توجه و عزم ملی است که از اختیارات و امکانات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، خارج است. به عنوان مثال ساخت سالن تئاتر در کلیه شهرهای کشور، بدون همکاری جدی شهرداری‌ها، عملی نخواهد بود. تعریف این همکاری و تحقق آن کار دشواری است که ناامید نیستیم و تلاش‌هایمان را ادامه خواهیم داد. کما اینکه در سطح شهر تهران چهار سال می‌شود به دنبال ساخت یک سالن تئاتر در هر منطقه از شهر تهران، یعنی در مجموع بیست و دو سالن تئاتر، توسط شهرداری تهران هستیم و من امیدوارم که همین روزها بتوانیم، خبرهای خوبی را در این زمینه، به اطلاع اهل تئاتر و علاقمندان به آن برسانیم. اما در پاسخ به بخش دوم سوال شما یعنی تعمیرات تالار وحدت باید بگویم، اولا به هیچ‌وجه بودجه‌ی هنگفتی به تعمیرات تالار وحدت اختصاص نیافته است.

تغییر سنگ نمای پوسیده و در حال ریزش تالار وحدت نیازمند بودجه‌ی هنگفت نیست. ثانیا هزینه‌ی تعمیرات تئاتر شهر که بسیار درست و ضروری هم بوده از هزینه‌ی تعمیر تالار وحدت بیشتر بوده و قبل از تعمیرات تالار وحدت انجام شده است. می‌خواهم بگویم نگاه ویژه‌ای به تالار وحدت معطوف نبوده است. تعمیرات در تمامی مراکز هنری شهر تهران اعم از تئاتر شهر، تالار وحدت، مجموعه فرهنگی آزادی، فرهنگسرای نیاوران، تالار سنگلج، تالار هنر و دیگر مراکز باید انجام می‌گرفته و خوشبختانه با تلاش مدیران همه‌ی آن مراکز انجام شده است که من در همین جا از همه‌ی آن عزیزان به ویژه از آقای پاکدل که تلاش فوق‌العاده‌ای را در استهلاک‌زدایی از ساختمان و تجهیزات تئاتر شهر و سامان‌دهی فضاهای آن صورت داد، تشکر می‌کنم.

جشنواره‌ی امسال را چگونه ارزیابی می‌کنید و با توجه به نمایش‌هایی که امسال در جشنواره دیدید دورنمای تئاتر ایران را چگونه می‌بینید.

من به شخصه ارزیابی خوبی از جشنواره بیست و یکم فجر دارم که اگر بخواهم چند شاخص موثر در این برداشت را بگویم می‌توانم یکی به امور مدیریتی جشنواره اشاره کنم، یعنی آنچه در برگزاری جشنواره به عنوان برنامه‌ریزی و مدیریت و تدارکات و اجرا مربوط می‌شود، در این امور خوشبختانه تغییرات مثبت و ملموسی نسبت به سال قبل مشاهده می‌شود. برای مثال می‌توان به نظم در برگزاری جشنواره اشاره کرد که بهتر از سال قبل است و یا هماهنگی همه‌ی عوامل برگزاری قابل توجه است. باید گفت تجربه‌ی برگزاری جشنواره گذشته، در جشنواره امسال به کار گرفته شده است و این قابل تقدیر است... شاخص دیگر امور محتوایی جشنواره است. یعنی آنچه بیشتر در اختیار هنرمندان و اهل تئاتر است و توسط آنان ارایه می‌شود. در این زمینه هم چند نکته حایز اهمیت است، یک نکته اینکه روند رشد تئاتر در تمامی ابعاد، قابل مشاهده است. مفاهیم و موضوعات در تئاتر عمق پیدا کرده و کامل‌تر شده است. موضوعات متنوع و بدیعی دستمایه نویسندگان نمایش‌ها قرار گرفته است. در ادبیات نمایشی نیز رشد خوبی وجود داشته است. نوعی نمایش ایرانی با سبک و ساختار ویژه در حال شکل‌گیری است که قابلیت فوق‌العاده نیز برای ارتباط با تئاتر جهانی دارد. تنوع در شیوه‌های اجرا از محدوده‌های اجراهای کلاسیک تا اجراهای جدید، مثال زدنی است. نسبت به دوره‌های قبلی، نمایش‌ها از سیاست‌زدگی‌های سطحی و گاه بدون پشتوانه استدلالی، مصون مانده‌اند و به جای آن موضوعات و مفاهیم انسانی بیشتر شده است. به طور کلی می‌توانم بگویم این جشنواره نشان داد فضای بوجود آمده در تئاتر ما فضایی است عقلانی، مناسب، منطقی و مورد قبولی برای رشد و اعتلای تئاتر معاصر کشور.

اما یک نکته نیز در معدودی از نمایش‌ها باعث نگرانی و دغدغه خاطر عمومی علاقمندان و هنرمندان تئاتر شده است که به نظر من باید با آن برخورد شود و البته خواهد شد. و آن رفتارها و کلام‌های دور از شان تئاتر است که یقینا از سوی هیچ دلسوخته تئاتر پذیرفته نیست. من بی‌مناسبت نمی‌دانم در صحبت با کسانی که به عمد یا سهو چنین رفتارهایی را مرتکب شدند بگویم، تئاتر یک هنر ممتاز است. ممتاز نه از جهت امکانات یا ابعاد و اندازه‌ها، ممتاز از جهت محتوا و نوع ارتباطی که با تماشاگر برقرار می‌کند، ممتاز از جهت فرهیختگی. تئاتر می‌تواند آینه‌ی جامعه باشد. یعنی باید شان و جایگاهی برای تئاتر قایل شد که جامعه بتواند تمامی شؤون و وجود هویت اعم از اندیشه‌ها، باورها، نیازها، رفتارهای فردی و مناسبات اجتماعی خود را ارتقا دهد. به همین جهت تئاتر نباید در ظرف محدود و نارس ذهنیت و سلیقه‌ی فردی هنرمند، با هر میزان از ادعا که داشته باشد، حبس شود. تئاتر برای ارتقا، نیازمند هنرمندانی است با جهان‌هایی فراخ در اندیشه و باور و اخلاق. به قول مولانا:

تو درون چاه رفتستی ز کاخ
چه گنه دارد جهان‌های فراخ

اما تمامیت جشنواره امسال خوب و قابل توجه بود و دورنمای امیدوارکننده‌ای را در مقابل دیدگان مدیران و اهل تئاتر ترسیم کرد. من امیدوارم هنرمندان و دست‌اندرکاران تئاتر کشور، بتوانند از این فضای ایجاد شده و امیدهای به وجود آمده و انگیزه‌های شکوفا شده، بیشترین محافظت را بنمایند و بیشترین بهره را در راه رشد تئاتر، ببرند. به همین سبب نیز از تمامی کسانی که در برگزاری این جشنواره سهیم بودند، اعم از هنرمندان شهرستانی و تهران، میهمانان خارجی، مدیران و کارکنان تالارها، اصحاب مطبوعات، صدا و سیما، هیات‌های محترم بازبینی و داوری و همکاران مرکز هنرهای نمایشی، به ویژه جناب آقای شریف خدایی و بالاخره از تماشاگران صمیمی و صبور جشنواره، تشکر می‌کنم. اهتمام شما و همکارانتان نیز در تهیه و انتشار نشریه روزانه جشنواره عالی بود و من از زبان بسیاری افراد شنیدم که کتاب و نشریه این جشنواره را قابل تامل و تعریف می‌دانستند.

کمبود در کار ما خلل ایجاد می‌کند

مصاحبه با مهندس زعیمی معاون فنی مرکز هنرهای نمایشی

مهندس زعیمی، سوال ابتدایی از شما پیرامون مسولیت‌های شما و تعریف آن‌ها در چارچوب جشنواره است؟

حرکت اولیه‌ی ما شرکت در جلسات بازبینی نمایش‌هاست که در آنجا به عنوان ناظر و کارشناس فنی حضور داریم بعد از دیدن کارها و پذیرفته شدن آن‌ها، به تهیه گزارش نیازهای گروه و کارگردان برای اجرا در جشنواره مشغول می‌شویم و گروه‌های نمایشی را به کمیته‌ی فنی معرفی می‌کنیم و شروع به بررسی طرح‌های داده شده در زمینه‌های دوخت لباس، طراحی دکور، طراحی و اجرای گریم و نیازهای آکسسواری، می‌کنیم و برای فراهم کردن آنچه در جشنواره به آن‌ها نیاز است در طول مدت بیش از ۴۰ روز کلیه‌ی افراد مسوول به طور شبانه‌روزی اقدام می‌کنند.

سطح کیفی فعالیت‌های صورت گرفته در جشنواره چطور بوده است و آیا جوابگوی طراحان و گروه‌های نمایشی بوده است؟

امسال، سطح کیفی سرویس‌های ما، از سال‌های گذشته بهتر و بالاتر بوده، هم از نظر طراحی و هم از نظر اجرا. اما متاسفانه کمبود، وقت که همه سال‌ها با آن روبرو هستیم، در کار ما ایجاد اخلال می‌کند، در حالی که ما کارها را به نحو احسن انجام می‌دهیم و کلیه‌ی خواسته‌های گروه‌ها را تامین می‌کنیم. دکورهای عظیمی از قبیل آنچه در نمایش قصه‌ی زمستان، که یک کار خارجی بود، دیدید در اجرا دکور مشکلی داشت و همین‌طور دکور کار آقای دکتر رفیعی را هم از نظر تکنیک و هم از نظر هنری به نحو قابل قبولی اجرا کردیم. به اعتقاد من کارهای امسال نسبت به سال قبل برتری‌هایی داشته به خصوص در بخش لباس.

کمبودها و نیازهای شما در واحد فنی مرکز هنرهای نمایشی، در چه مواردی است؟

مشکل همیشه اعتبار و کمبود بودجه است که از قبل باید پیش‌بینی شود تا مشکل‌های دیگر هم رفع گردند، اما متاءسفانه به علت عدم پیش‌بینی بودجه جهت تهیه وسایل و امکانات و تجهیزات مشکلاتی هم وجود دارد.

آقای مهندس زعیمی، نظر شما درباره‌ی طرح پیشنهادی جشنواره‌ی امسال، در خصوص حداقل بهره‌برداری از دکوراسیون صحنه‌ای، چیست؟

نظری بود که به گروه‌ها و طراحان پیشنهاد شد اما عملی نشد و کلیه‌ی طراحان و کارگردان‌ها، طرح‌هایشان همان‌طور کار شد که خواسته‌یشان بود. البته این طرح هم با توجه به بودجه موجود و هم از نظر نگهداری، دکورهای ساخته شده برای اجرای عمومی طرح مناسبی بود.

سوال دیگر هم در خصوص نگهداری دکورها و آرشیو دکور است و اینکه معاونت فنی چه برنامه‌ریزی برای این زمینه کرده است؟

با توجه به اینکه دکورهای ساخته شده برای جشنواره، جای مشخصی برای آرشیو شدن ندارند و همین باعث فرسوده شدن آن‌ها می‌شود، آقای شریف خدایی، نظرشان این است که ما انباری را خارج از شهر به صورت استیجاری، در اختیار بگیریم و تا فرارسیدن زمان اجرای عمومی نمایش‌ها، دکورها حفظ شود.

با توجه به تجربه‌ی شما در زمینه‌ی برگزاری جشنواره می‌خواستم، برنامه‌ریزی شما را برای سال آینده بدانم؟

به نظر می‌رسد اگر برنامه‌ها زودتر پیش‌بینی شوند و کارها از نظر زمانی فشرده انجام نشوند، کارها از کیفیت بهتری برخوردار خواهند بود و این نگرانی و اضطراب برای انجام کارها وجود نخواهد داشت. ، فکر می‌کنم ما از نظر کیفیت کاری چیزی کم نداریم، تنها مشکل ما زمان است که با برنامه‌ریزی حل خواهد شد.

نقص‌های فنی و کمبودهای فنی در کجاست؟

سالن‌ها، امکانات فنی ایده‌آل ندارند و از امکانات چندین سال پیش استفاده می‌کنند، امکاناتی که یا موجود نیست یا از رده خارج شده است. در نتیجه امکانات موجود را ما همیشه بین سالن‌ها جابه‌جا می‌کنیم که همین باعث عدم رضایت کارگردان‌ها و ایجاد مشکل در سالن‌ها می‌شود.

و سخن آخر؟

به کلیه‌ی همکارانم که در این مدت زحمت کشیدند و مثل یک گروه کار کردند و از دل و جان تلاش کردند، خسته نباشید می‌گویم و از آنها تشکر می‌کنم. چون می‌دانم آنها از هیچ کوششی دریغ نکردند.

A Short play
نمایشنامه کوتاه

حسین پاکدل
Hossein Pakdel

ماسک

نور می‌آید. دو نفر در صحنه حضور دارند. هردو ماسک شبیه به هم بر چهره دارند. هردو منتظرند و هم زمان به ساعت‌هایشان نگاه می‌کنند. آنها هماهنگ با هم به حالت انتظار قدم می‌زنند. لحظاتی هردو به هم می‌نگرند. باور نمی‌کنند شبیه هم هستند. حالتی دارند که گویی یکی از آنها خود را در آینه می‌بیند. فرد سوم وارد صحنه می‌شود؛ زنی است با ماسکی متفاوت. دو فرد در صحنه مشتاقانه به سوی او می‌روند، زن می‌ایستد. مکث می‌کند، نمی‌داند باکدام یک قرار داشته است. زن از آنها می‌خواهد ماسک‌های خود را بردارند تا بتواند فرد مورد نظر خود را بشناسد. هردو ماسک‌های خود را برمی‌دارند. در زیر آن ماسک‌های دیگری وجود دارد؛ ماسک‌هایی کاملاً شبیه ماسک زن. کار مشکل‌تر می‌شود. فرد چهارم با ماسکی متفاوت وارد می‌شود. زن از او کمک می‌طلبد و از فرد چهارم می‌خواهد تشخیص دهد کدام یک از دو مرد، مرد مورد نظر اوست. مرد چهارم از آنها می‌خواهد ماسک‌های خود را بردارند. آنها چنین می‌کنند. حالا هرچهار ماسک شبیه هم است. هر چهارنفر در یک صف می‌ایستند، فرد پنجم وارد می‌شود. با ماسک متفاوت آنها در یک ردیف روی از مرد پنجم برمی‌گردانند و پشت به او می‌کنند.

نور می‌رود.

Mask

The lights are on. Two people are on the scene both having similar masks on. They are waiting and looking at their watches. Harmonically they walk on. Looking at each other they both do not believe in their similarity. As though they look in a mirror. The third one, a masked woman enters. The men go passionately to her. She stops because she doesn't know who with she had a date. She wants them to take their masks off to know her partner. Masks under their masks. Masks like women. The problem expands. The fourth masked one enters. She wants help from him. The fourth man asks them to take their masks off. They do so. They all are similar to each other. They stand on a line when the fifth one enters. They all veil themselves from him. The lights go off.

نقد، منتقد و پایدار سازی نمایش

حیات و تاثیرات یک نمایش چه زمانی به پایان می‌رسد؟

بسیاری این سوال را بدیهی می‌دانند و حضور آن در عرصه فکر و اندیشه را تا لحظه‌ای می‌دانند که در حال اجرا به روی صحنه است. اما آیا این گونه است؟

از نظر بصری و بیرونی آری، اما از نظر تاثر و اندیشه خیر. هنر نمایش همواره در غالب اشکال و شیوه‌های گوناگون خود سعی در ایجاد تفکر، بازنمایی انگیزش ذهن مخاطب دارد و تلاش برای فهم چیستی و هستی پدیده‌هایست. تلاشی که با بهره‌گیری از عناصر و عوامل مختلف در درون و بیرون اثر به اجرا منجر می‌شود. هر اجرا دارای قراردادها، نشانه‌ها تاکیدات و سلسله مراتبی است که به شکلی هوشمندانه و ظریف از سوی نویسنده و کارگردان و توسط گروه اجرایی به تماشاگران منتقل می‌شود. اما در این میان وظیفه منتقد چیست؟ او در کدام نقطه ایستاده است؟ و آیا اساسا در این روند نقشی دارد؟ بدیهی است که این پاسخ کلیشه‌ای که منتقد چیست؟ او در کدام نقطه ایستاده است؟ و آیا اساسا در این روند نقشی دارد؟ بدیهی است که این پاسخ کلیشه‌ای که منتقد با برشمردن نکات قوت و ضعف به اجرا کمک می‌کند کافی نیست.

در روند اجرا و تا آخرین لحظه‌های آن گروه نمایش وظیفه ارایه و انتقال آرا، اندیشه‌ها، تحلیل‌ها، مضمون‌ها و... را دارد. اما پس از پایان یافتن اجرا بی‌شک این منتقد است که می‌تواند اثر را زنده نگه دارد و حتی به آن پایداری ببخشد. هنگام که اثری به شکل مکتوب نقد می‌شود کیفیات، ویژگی‌ها و سایه روشن‌ها و اندیشه‌های آشکار و پنهان در آن مورد بررسی قرار می‌گیرد، ثبت می‌شود، به وضوح می‌رسد و باقی می‌ماند و با گذشت زمان قابلیت ارجاع پیدا می‌کند و می‌تواند به عنوان منبعی برای مراجعه مورد استفاده واقع شود و به بسیاری از ابهام‌ها و تردیدهایی که ماحصل گذشت زمان است پاسخ گوید.

در واقع چنانچه نقد اثری دارای کیفیات لازم ژرف اندیشی و متکی بر اصول فنی و هنری باشد. می‌تواند به تداوم و بقای اجرا بیانجامد و آن را پایدار سازد. شاید بسیاری از مابه خوانش نقد اثری که در گذشته اجرا شده پرداخته و با مدیوم نقد به دنیای آن راه یافته باشیم.

و این خود حساسیت و اهمیت نقد را بازگو کرده و جایگاه و نقش آن را متذکر می‌شود.

حال ببینیم که نقد باید دارای چه کیفیاتی باشد؟

نخستین گام در راه دست‌یابی به نقدی مناسب در اختیار داشتن عنصری انسانی به نام منتقد است. یعنی کسی که دارای شناخت و تسلط کافی بر بحث‌های نظری، سبک‌شناسی، مکاتب و جریان‌های هنری است با حوزه‌های مختلف اندیشه آشنا است و می‌تواند در نقد نمایش (چه به شکل حضوری و چه به صورت مکتوب) ساختار و ساختمان متن لایه‌های فکری، اندیشه‌ها، انگیزش‌ها و کیفیات واحد یا مشابهی که اثر را دارای شناسه‌های سبکی می‌سازد تشخیص دهد. از طرف دیگر او باید دنیای بیرونی هنر نمایش نیز راه یابد. شیوه‌ها را بشناسد. از قراردادها، کدها و مشخصه‌های اجرایی هر شیوه آگاه باشد. بازیگری با دنیای، رفتارشناسی، تحلیل شخصیت آشنا بوده ظرایف طراحی صحنه، نور و صدا در صحنه‌ها تشخیص دهد و در یک کلام گستره نمایش را بشناسد.

حال اگر فردی دارای دانش و آگاهی‌های لازم بود می‌تواند منتقد باشد؟

باید بدانیم که خیر، در کنار تمام نکاتی که برشمرده شد، منتقد باید انعطاف‌پذیر باشد. ضمن آگاهی و تسلط فروتن بوده و دچار خودبینی، استبداد رای و تحمیل نظر خود به دیگران نشود. گفته شده است که منتقد اید به مثابه پلی مابین نمایش و مخاطب باشد. به اعتقاد من این پل قطعا باید قابلیت تحمل داشته باشد. انعطاف نه به معنی گذشتن از اصول و حقایق بلکه به مفهوم توانایی برای تشخیص ناسره‌های نظر شخصی و احساسی و سلیقه‌ای از سره‌ها انگاره‌های اثبات شده و واقعیات اثر. از سوی دیگر منتقد نباید قطعی نگر باشد. او بایدهمواره (به مانند هر هنرمندی) خود را بای یافتن مفاهیم و افق‌های تازه در جریان مشاهده و نقد آماده کند، با پیش ذهنیت منفی یا مثبت به تماشا ننشیند. علاقه شخصی خود را در نقد دخیل نسازد. روابط و اختلف نظرهای فردی یا گروهی را به حیطه نقد وارد نکند، عافیت طلب نباشد و شرافت کار و حرفه خود را به راحت‌طلبی و همرنگ جماعت شدن نفروشد همواره بدنبال کمکبه بهتر فهمیده شدن اثر باشد. از کلمات و لغاتی که قطعیت تا سرحد امکان استفاده نکرده و کمتر حکم به قطعیت دهد. (زیرا هنر و هر پدیده‌ای در هستی نسبی است و در عین حال صدور حکم صددرصد و قعطی به محدویت دامنه دید و فهم می‌انجامد).

منتقد باید تا آنجا که می‌تواند بر فضایل اخلاقی و کیفیات تخصصی خود بیافزاید و این کیفیات را در نقد منعکس کند.

اماسوال یا درخواست پایانی این است: آیا یک منتقد واجد شرایط فوق بی‌تنهایی و بی‌دلیل، همکاری کارگردان و تماشاگران می‌تواند موفق باشد؟

آیا کارگردان و گروه اجرایی هم نباید زمینه لازم برای نقد پذیری را در خود ایجاد کنند؟

نقد مسئولیت آفریده است هم برای منتقد، به خاطر حرف های که می‌زند و هم برای گروه به خاطر آن که زوایای مختلف کار آنها به تحلیل کشیده می‌شود. بی‌گمان گریز از مسئولیت در برابر کار انجام شده به عقیم شدن اثر می‌انجام و بنیان فهم را متزلزل می‌سازد و امکان پایداری از آن را سلب می‌کند.

افشین خورشید باختری

Attack of Margin to the Earth Center

Criticism on The Enraged(I Furiosi)

I Furiosi has a great attempt to help the audience for passing through understanding the jist of a theatre lacking lingual relation. A theatre in which drama is created in performance and performance takes place under the reign of drama. A theatre in which drama seems to be inseparable from performance. However its several successes in European festivals is indebted to its new, energetic performance. The performance of I Furiosi is severely profited by logic of carnavals and varieties.

That's why we can claim that I Furiosi is a result of Brecht dramatic efforts.

Epic theatre of Brecht not only tried to convey its epic charismatic meaning and made collaborative actions alive on scene, but induced the audience cooperate actively and reach a view point.

Sebastian Nubling, the director breeds the same inflection in another form. On contrary to Brecht's idea, population in I Furiosi doesn't seem to be dynamic and creative, but destructive and terrible. Population in this performance is not constructive but destructive. Players have an vivid relation to the audience and make them think but do not make them partner of the entire action. Brecht epic meaning is inversely interpreted in this performance. I Furiosi confiscates every member of the audience with most theatrical techniques. A football court converts into theatrical scene and the chorus singing choral songs is similar to Greek chorus. Similarity of chorus to the football fans is something greater than a simple form. The Greek choruses don't own individuality as football fans and get conceptualized through people. The performance is profited by Chinese opera and marshal movements to fill it with energy and regularity and is also full of complicated, energetic mis-en-senes.

I Furiosi analyzes the collective coarseness. The coarseness with no objective. Coarseness for coarseness! This performance is full of beat and fight. I Furiosi reveals the main aspects of coarseness on the basis of football game, but football is not important by itself.

The most important aspect of I Furiosi is action and reaction of the audience.

After analyzing the aimless coarseness, we watch greater exterior social contradictions. The fans' harshness is like social masses' harshness, the political problems, public massacre, destroying generations, racism and civil wars. That's how we realize the absurdity of all human harshness. Coarseness of all sorts looks aimless.

Football is a modernistic tradition and like all ancient traditions looks for eliminating individuality for the society's profit. This is why the collaborative coarseness comes into existence. Movement of furious masses results in absolute destruction. I Furiosi put us against this destructive danger. Football has a theatrical characteristic and brings the fans together.

We can compare I Furiosi to Euripides' Bacchantes. Both want to reveal the cruel function of ancient traditions and believe in the audience's imprudence caused by mad traditions. Jan Kutt says: "Absolute hypnotism is a dangerous experience. The price of senses empowerment is loss of authority and will." This seems true regarding I Furiosi.

Mohammad Rezaei-Rad

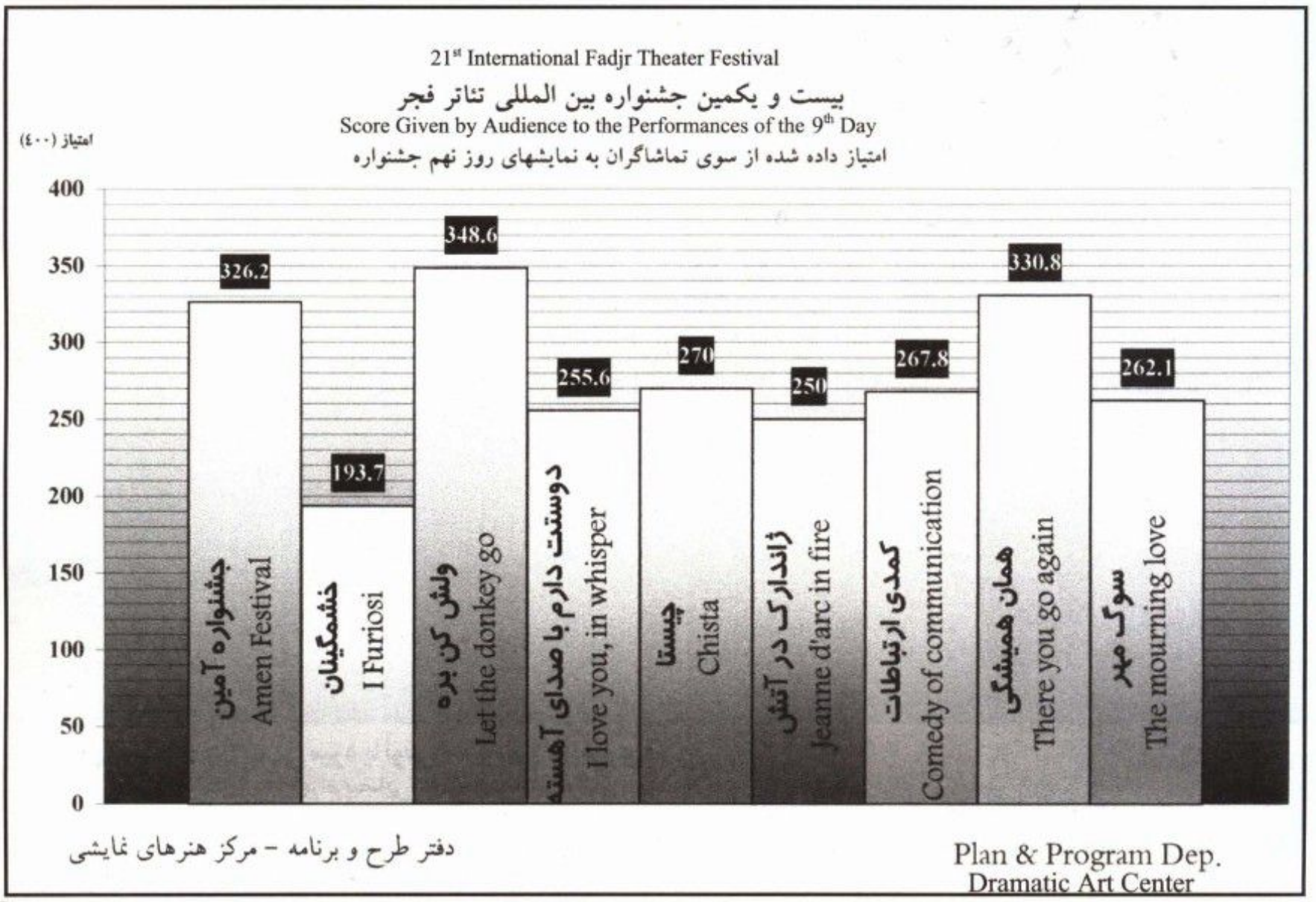
10. Consultation, auditing or dramaturgy

21st international Fadjr Theater Festival will come to an end through special ceremonies in Vahdat Hall. An intensive course of theatrical action finishes but a greater process starts and this needs a precise, careful annual planning, e.g. planning for common, agreed products, public performances of festival engagers, overseas performances of selected works of art, publication of festival results, publication of pictorial books, collection of pictorial resources of the performed pieces, continuity of the implemented planning regarding international transactions, etc. one year looks short for all these activities.

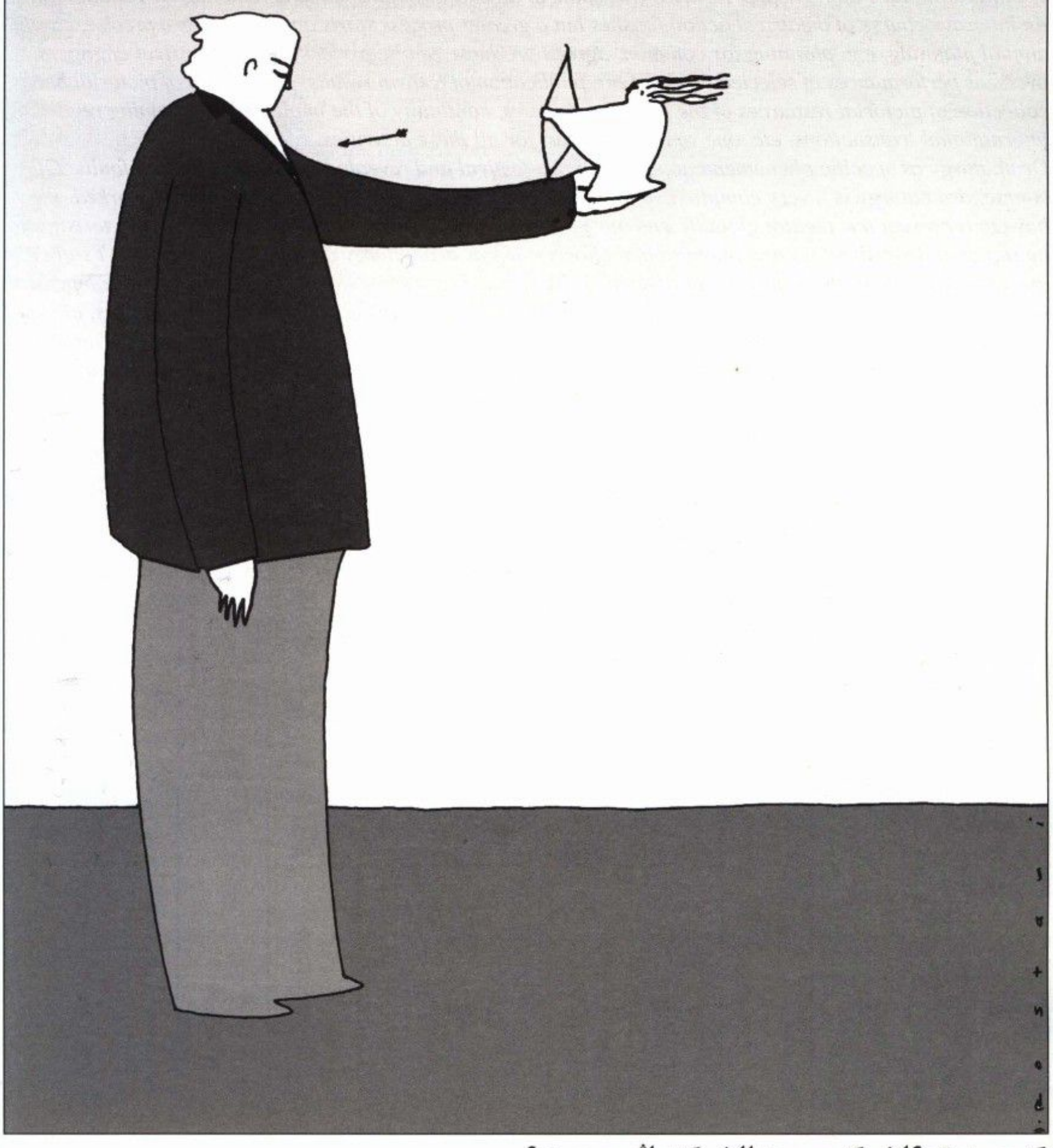
Dramaturgy as specific phenomena appeared in this festival and revealed our theatre-hidden faults. Of course, dramaturgy is a very complicated, precise expertise on which we haven't effectively worked. We have to represent our theatre globally and our performance should contain the essential characteristics to be supplied. Our directors and playwrights' efforts towards dramaturgy although valuable, don't suffice and can't afford to push us close to our objectives. We should breed some experts in dramaturgy to compensate for our main problems, because we have done this so weakly and partially by directors, managers, etc. and our approach has not been stable scientifically. Sometimes we have a consultative, auditing eye on dramaturgy, but an important, vital factor of theatrical development takes place through dramaturgy. I hope our experts and presses argue about this quintessential phenomenon in future.

Majid Sharifkhodaei

Director of The 21st International Fadjr Theatre Festival



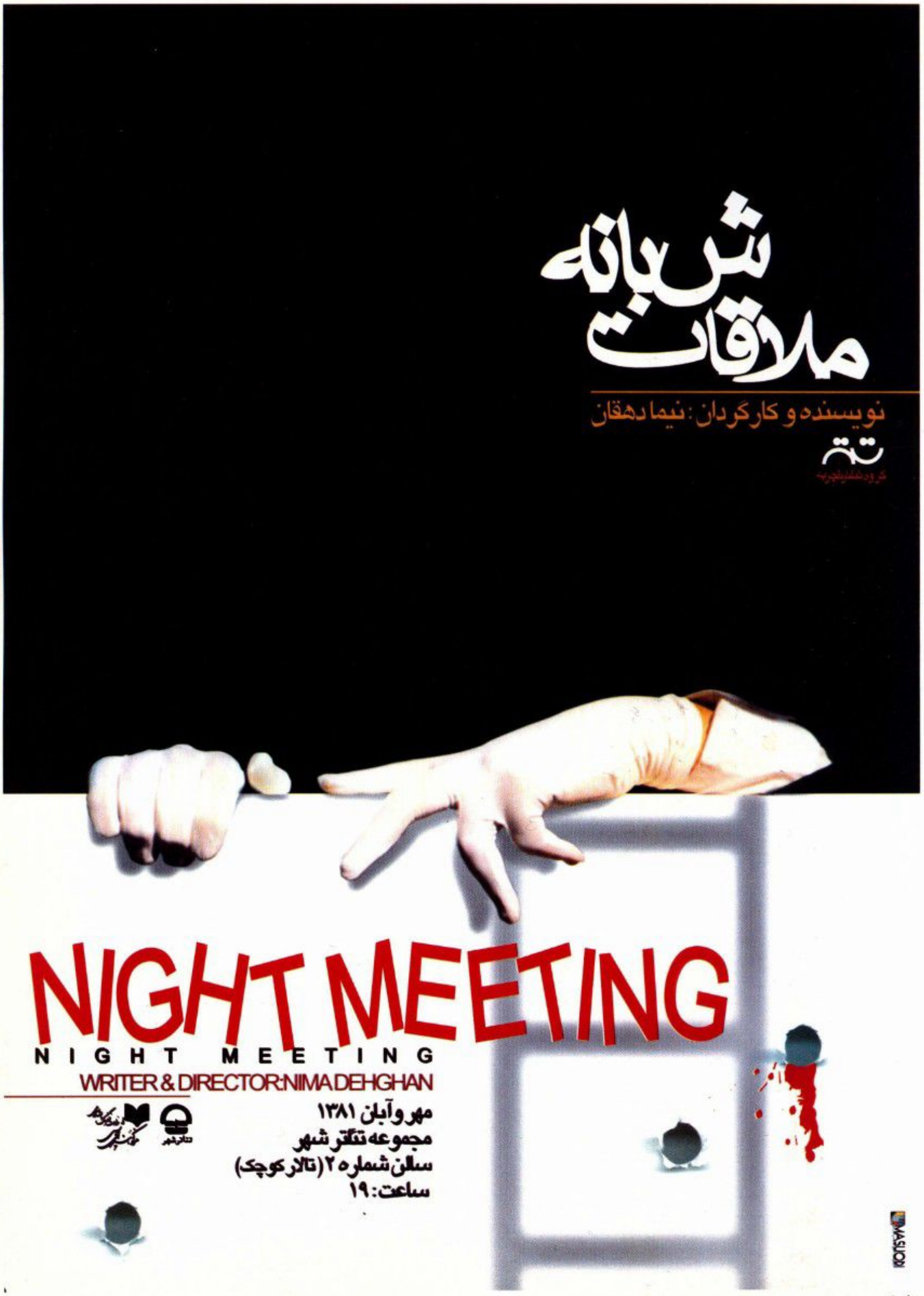
اردشیر رستمی
Ardeshir Rostami



کدوم مهم تره؟ اونی که می‌میره یا اونی که براش می‌میری؟
بهرام بیضایی (خاطرات یک هنرپیشه نقش دوم)

Which one seems vital? The one who dies or the one you'rs dying for?
(Memories of A supporting Actor /Bahram Bayzaei)

... با پوسترهای برگزیده تئاتر



طراح: مرتضی مسعودی

DAILY Bulletin

21st International Fadjr Theatre Festival 2003

10