کتاب کانون ملی منتقدان تئاتر جمهوری اسلامی ایران

نقد تئاتر

ویژه‌ی سی امین جشنواره‌ی بین المللی تئاتر فجر | ۵ تا ۲۲ بهمن ۱۳۹۰-تهران

نقد تئاتر به مثابه‌ی اندیشه

بسم الله

کتاب نقد تئاتر | بهمن‌ماه ۱۳۹۰

نقد تئاتر

ویژه‌ی سی‌امین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر

(۵ تا ۲۲ بهمن‌ماه ۱۳۹۰ تهران و استان‌های البرز، گلستان، خراسان شمالی، لرستان و کرمانشاه)

صاحب امتیاز: **کانون ملی منتقدان تئاتر جمهوری اسلامی ایران**

مدیرمسئول: **نصرالله قادری**

سردبیر: **بهزاد صدیقی**

دبیر تحریریه: **مسعود توکلی**

مدیراجرایی و ویراستار: **مهدی نصیری**

دبیر بخش انگلیسی: **آزاده فرامرزی‌ها**

ناظر هنری: **حمید نیک‌خواه**

صفحه‌آرایی، حروف‌نگاری و نمونه‌خوانی: **آتلیه هونارت**

نویسندگان کتاب:

رضا آشفته، مهرداد ابروان، سیدعلی تدین صدوقی، مسعود توکلی، علی جعفری، بهرام جلالی‌پور، هاتف جلیل زاده، فرشته حبیبی، صمد چینی‌فروشان، مهرداد رایانی مخصوص، امیرحسین سیادت، بهزاد صدیقی، بابک فرجی، رامین فناییان، حمید کاکاسلطانی، رضا کیانی، همایون علی‌آبادی، سعید محبی، مشهود محسنیان، مصطفی محمودی، محمد حسین ناصر بخت، رسول نظرزاده و مهدی نصیری.

ناظر چاپ: **علی بهستانی**

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: **گنجینه‌ی مینیاتور**

نشانی: **خیابان شهید استاد نجات‌اللهی، کوچه ارشد، پلاک ۱۰ ، طبقه اول ، واحد ۲ ، دفتر کانون ملی منتقدان تئاتر جمهوری اسلامی ایران**

تلفن: ۸۸۹۴۴۹۶۴

با سپاس از رضا معطریان، سیامک زمردی مطلق و گروه عکس سی‌امین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر

و سپاس ویژه از محمدعلی شهنی دشت‌گلی، رحمت امینی، فاطمه کباریان، منیژه فریدی مهربان، جلال تجنگی، اتابک نادری، وحید لک، جواد رمضانی، افرا حقوقی، مهدی حاجیان، مهین صدفی، بهرام شادان فر، مهتا کریمی، مشاوران محترم معاونت هنری، مؤسسه‌ی توسعه‌ی هنرهای معاصر

فهرست

تجربه‌ای ارزشمند برای تئاتر کشور | رحمت امینی ۳

نقد تئاتر به مثابه‌ی اندیشه | بهزاد صدیقی ۴

گشایش دریچه‌ای رو به گفت‌وگو | مسعود توکلی ۵

پری | محمدحسین ناصربخت ۶

خطوط خاطره | مصطفی محمودی ۸

ابرها | مهدی نصیری ۱۰

ژوکا ست | رسول نظرزاده ۱۲

رؤیای تفتیده | امیرحسین سیادت ۱۴

آنتوان و مسافر کوچولو | سیدعلی تدین صدوقی ۱۶

سونامی نوردان خطه | حمید کاکاسلطانی ۱۸

موسم باد و باران | مهدی نصیری ۲۰

آوازی نرم برای جهان | مهرداد ابروان ۲۲

ای قاصدِ سلطان غریبان مطلب آب | امیرحسین سیادت ۲۴

مرگ کسب و کار من است | رضا آشفته ۲۶

ملکه موریانه‌ها | همایون علی آبادی ۲۸

به مراسم مرگ دادش خوش آمدید | بابک فرجی ۲۹

من ایرجم پسر فریدون یا سه قطره خون روی برف | رسول نظرزاده ۳۰

دو لیتر در دو لیتر صلح | همایون علی‌آبادی ۳۲

افق در آوای پرندگان زرد | مهدی نصیری ۳۴

خاطرات شب | صمد چینی‌فروشان ۳۶

ترکیب دو زمان | رسول نظرزاده ۳۸

چند بُرش کوچک از کیک تولد الیاس | حمید کاکاسلطانی ۴۰

اتوبوس | رامین فناییان ۴۱

بازگشت افتخارآمیز مردان جنگی | صمد چینی‌فروشان ۴۲

سفید برفی و هفت کوتوله | فرشته حبیبی ۴۴

پالتوی پشمی قرمز | مسعود توکلی ۴۶

مکبث به روایت مردم کوچه و بازار | مهدی نصیری ۴۸

به دهکده‌ی جهانی خوش آمدی پینوکیو | رضا کیانی ۴۹

پسر انسان | حمید کاکاسلطانی ۵۰

چاقوی دم‌کرده‌ی شب | مهدی نصیری ۵۲

هتل پارادیزو | بهرام جلالی‌پور ۵۴

خاموشی دریا | مهرداد رایانی مخصوص ۵۶

بیست هزار فرسنگ زیر دریا | مصطفی محمودی ۵۸

در جست و جوی تاریخ تولد و انقراض ماموت‌ها | صمد چینی‌فروشان ۶۰

یک دومم | مهرداد ابروان ۶۲

گروتسکی بر تبارشناسی دروغ و تنهایی | مهدی نصیری ۶۳

نویسنده مرده است | فرشته حبیبی ۶۴

پاورقی | حمید کاکاسلطانی ۶۶

دوران تیرگی | صمد چینی‌فروشان ۶۸

بگو نقطه سر خط | رضا آشفته ۶۹

پنهان پشت دیوارهای این خانه | مهرداد ابروان ۷۰

دراکولا | علی جعفری ۷۲

ریچارد سوم | صمد چینی‌فروشان ۷۳

سیدروماک | مهدی نصیری ۷۴

میس ژولی | همایون علی‌آبادی ۷۵

خیال | رامین فناییان ۷۶

سومین شنبه‌ی هفته | سعید محبی ۷۷

خون رقصه | رضا آشفته ۷۸

قصر مه آلود | رسول نظرزاده ۸۰

ماه مهر از سال ۶۰ | سعید محبی ۸۲

اعترافاتی در مورد زنان | رضا کیانی ۸۴

کمدی الهی جلد دوزخ | سعید محبی ۸۵

جنوب از شمال غربی | مصطفی محمودی ۸۶

شی‌تال برقص بر مرگ من | حمید کاکاسلطانی ۸۸

عشق و عالیجناب | مصطفی محمودی ۹۰

آدم‌کش | هاتف جلیل‌زاده ۹۲

مراقب گربه باش | مشهود محسنیان ۹۴

نورگیر | رامین فناییان ۹۶

لئو | بهزاد صدیقی ۹۸

○ چشم‌انداز تئاتر ایران در سال ۹۱

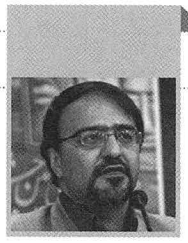
△ برگزیدگان تئاتر مناطق

▲ تجربه‌های نو

✹ مسابقه‌ی بین الملل

✱ مسابقه‌ی ایران

▣ بین الملل



رحمت امینی
دبیر جشنواره

تجربه‌ای ارزشمند برای تئاتر کشور

از زمانی که جریان نقد در تئاتر کشور، شکل رایجی پیدا کرد، نقد و تئاتر تغییر و تحولات متعددی را به خود دیده است. این تحولات هم در تئاتر و هم در حوزه‌ی نقد کاملا مشهود شد. فراز و فرودها در دهه‌های گذشته دچار حدّت و شدت شد و حضور هنرمندان و فعالان عرصه‌ی نقد، آنها را در خانه‌ی تئاتر و کانون ملی منتقدان تئاتر ایران گرد هم آورد. به وجود آمدن چنین نهادها و مراکزی که به صورت خودجوش شکل گرفت و البته مسئولان وقت فرهنگی – هنری هم از آن‌ها حمایت‌های لازم را کردند، نشان می‌دهد که تئاتر ما مسیر رو به رشدی را طی کرده است. هر چند، شاید در دهه‌هایی پیشرفت زیادی در این حوزه حاصل نشده، اما با همه‌ی این تغییرات شکلی و محتوایی در حوزه‌های مختلف تئاتر، نقد تئاتر کوشیده است به نفع تئاتر حرکت کند. بگذریم از این که در برخی مواقع کسانی به عنوان منتقد چنان میدان را به دست خود گرفتند که هم عرصه‌ی نقد را مخدوش کردند و هم تئاتر را از آن چه هست یا آن چه بود، پایین‌تر فرض کردند. حال با همه‌ی آن‌چه بر نقد و تئاتر رفته است، در این‌جا یادآور می‌شوم که اگر نقد تئاتر و کانون ملی منتقدان تئاتر ایران در بخش‌هایی از جریان‌های تئاتر کشور حضور دارد، به خاطر جدیت و نگاه متعالی‌ای است که اساساً در اهداف کانون دیده می‌شود. ضمن آن‌که منتقدان – از جمله نگارنده که خود عضو این کانون و کانون جهانی منتقدان است – کوشیده‌اند که وضعیت هنر تئاتر را از آن‌چه بوده و بر آن رفته، بهتر کنند، نه آن‌که نسبت به آن بی‌توجه باشند و به جریان نقد علی‌السویه نگاه کنند. از همین روی کانون ملی منتقدان تئاتر ایران در بسیاری از جشنواره‌های شاخص تئاتر و از جمله جشنواره‌ی تئاتر فجر در یک دهه‌ی اخیر حضور فعال و مؤثری داشته و تلاش کرده تا پل ارتباطی بین تماشاگر و گروه اجرایی را به شکل درستی استوار سازد. این پل، گاه با جلسات نقد و بررسی حضوری اعضای کانون برقرار شد (چه در اجراهای عمومی و چه در اجراهای جشنواره‌ای) و گاه با نقد مکتوب و شفاهی آنان در نشریات تخصصی و خبرگزاری‌ها و رسانه‌های دیداری و شنیداری شکل‌گرفت و اکنون هم‌چون بیست و ششمین دوره‌ی جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر، با عنوان ویژه نامه‌ی «نقد تئاتر» به همت اعضای فعال آن و با سردبیری و کوشش دوست دیرینه‌ام «بهزاد صدیقی»، به دو زبان فارسی و انگلیسی در قالب کتاب منتشر شد. حال آن‌چه در این ویژه‌نامه یا کتاب نقد تئاتر می‌آید، با همه‌ی نقاط قوت و ضعف‌اش آن آیینه‌ی جشنواره‌ای است که این دوره دبیری‌اش را عهده‌دار شدم. امیدوارم که نقد صادقانه‌ی منتقدان تئاتر، تجربه‌های ارزشمندی را برای تئاتر کشور به ارمغان بیاورد. نقد با همه‌ی واکنش‌های مثبت و منفی‌اش به هر حال شیرینی و تلخی‌ای را با خود هم‌راه دارد که می‌تواند آموزه‌های جدیدی را پیش روی ما قرار دهد.

بهزاد صدیقی

یادداشت سردبیر

نقد تئاتر به مثابه‌ی اندیشه

کتاب «نقد تئاتر» با همراهی و تلاش اعضای کانون ملی منتقدان تئاتر تهیه و آماده شد. این کتاب می‌کوشد پل ارتباطی تماشاگران و نمایشگران باشد تا آن‌چه را که در بخش‌های چشم‌انداز تئاتر ایران در سال ۱۳۹۱، مسابقه‌ی تئاتر ایران، مسابقه‌ی بین‌الملل، تجربه‌های نو و برگزیدگان تئاتر مناطق سی‌امین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر به روی صحنه رفته است، به بررسی و ارزیابی اولیه بنشیند؛ این ارزیابی و بررسی از این‌رو اولیه محسوب می‌شود چون در فرصت و محدوده‌ی زمانی بسیار کمی توسط منتقدان قلمی شده است. دوست داشتیم و داریم که شرایط به گونه‌ای باشد تا این ارزیابی در بازه‌ی زمانی مناسب‌تری اتفاق می‌افتاد و تحلیل گفتمان نقد منتقد با مخاطبان و گروه اجرایی با کمترین نقص محتوایی به منصه‌ی ظهور می‌رسید.

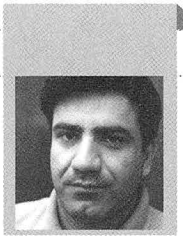
در کتاب «نقد تئاتر» به دلیل گستره و حجم بسیار نمایش‌های این دوره از جشنواره‌ی تئاتر فجر و نیز تعداد محدود منتقدان این کانون ناگزیر دست به انتخاب بخش‌های مختلف زدیم و از این روی چهار بخش مرور و مهمان و بین‌الملل و نگاه ویژه و نیز اجرای نمایش‌های خیابانی از نقد مکتوب منتقدان باز ماندند و تعداد ۲۲ منتقد با امعان نظر و به دور از هر گونه حب و بغضی دست به بررسی آثار پرداختند. آن‌چه که از نوشته‌های همکاران منتقد در این کتاب آمده است، نشان می‌دهد که کوشش آنان بر آن بوده تا آن‌چه در شرایط جشنواره به اجرا در آمده و آن‌چه را که در صحنه دیده‌اند، به بررسی غیر جانبدارانه بنشینند و تذکارهایی را برای بهتر شدن اثرشان در اجراها و تجربه‌های بعدی آنان در نقد مکتوب خود ارائه کنند. به هر روی دوری جستن از ملاحظات معمول و همیشگی، صداقت قلم و شهامت گفتن آن‌چه را که باید مطرح سازند، می‌توان از ویژگی‌های نقد این منتقدان یاد کرد. تشخیص آن که منتقد باید سره را از ناسره باز شناسد و کشف کند، بر هیچ کسی پوشیده نیست و این مهم تا آن جا که در حد توان منتقد بوده و به فراخور آن‌چه را که از نمایش‌های کارگردان‌های ایرانی و غیر ایرانی دیده، مورد توجه قرار گرفته است.

در کتاب «نقد تئاتر» کوشش بر این بوده که منتقدان بدون ملاحظات معمول و توجه به بخش‌های متنوع بخش صحنه‌ای به واکاوی آثار بپردازند و هم‌چون ویژه‌نامه «نقد تئاتر» در بیست و ششمین دوره‌ی جشنواره‌ی تئاتر فجر این نقد به دو زبان فارسی و انگلیسی در دسترس علاقه‌مندان تئاتر ایران و جهان قرار گیرد. البته با این تفاوت که تنها بخشی از همه‌ی نقدها به زبان انگلیسی ترجمه شد تا در این گستره، هم بتوان شمایی از عرصه‌ی نقد تئاتر را به زبان انگلیسی پس از چندی به غیر ایرانیان باز شناساند و هم گروه‌ها و مهمانان خارجی با نوع نگاه منتقدان آشنا شده و نیز با نظرات آنان در خصوص نمایش‌های این دوره از جشنواره آشنا شوند و چه بسا بتوانند دست به مقایسه‌ای بین نقد این آثار در ایران و نقد آثار خارجی در کشورهای خود بزنند.

حال این نقدها به مثابه‌ی اندیشه و دستگاه ارتباطی پدیدآورندگان در معرض دید شما علاقه‌مندان تئاتر و نقد تئاتر است و طبیعی است که قضاوت نهایی بر عهده‌ی تماشاگران و مخاطبان فرهیخته‌ی تئاتر خواهد بود؛ هر چند که نباید از منتقدان در چنین شرایط و نیز محدوده‌ی زمانی این انتظار را داشته باشیم که هر آن‌چه را که از منتقد و نقد انتظار داریم، در این نقدها جست و جو کنیم. این نقدها بر اساس زمان‌بندی جشنواره و هم‌چنین فرصت نگارش برای نوشتن آن‌ها از سوی منتقدان به بار نشست و اگر زمان اجازه می‌داد و شرایط نگارش و ارائه‌ی این فعالیت جمعی (اعم از تحریریه، فنی، چاپ و ...) در فضای غیرجشنواره‌ای اتفاق می‌افتاد، طبیعتاً از نقصان‌ها و کاستی‌های کمتری برخوردار می‌شد و می‌توانست حداقل توقعات بیشتری از خوانندگان و تماشاگران تئاتر را برآورده کند؛ هر چند که به قول فیلسوفی هیچ‌کس کامل نیست و هیچ چیزی بی‌نقص نیست.

کتاب «نقد تئاتر» که پیش روی شماست، مسلماً همه‌ی داشته‌های منتقدان نیست، زیرا که نه این منتقدان همه‌ی منتقدان تئاتر ایران هستند و نه در این پروسه‌ی زمانی و با محدودیت امکانات سخت‌افزاری و نرم‌افزاری می‌توان همه‌ی آن‌چه را که در این دوره از جشنواره اتفاق افتاد، مورد واکاوی و بررسی و نقد و نظر قرار داد. امید آن داریم که در دوره‌های آتی «نقد تئاتر» بتواند پذیرای همه‌ی منتقدان تئاتر باشد تا همه‌ی بخش‌های جشنواره با هر تعداد نمایشی در آینه‌ی نقد قرار گیرد و نیز تماشاگر و نمایشگر (اعم از نمایش‌نامه‌نویس، کارگردان، بازیگر، طراح و ...) شاهد نگاه‌های تخصصی متنوع و گونه‌گون باشد و در مجموع همه بتوانند از تجربیات و نظرگاه‌های یک‌دیگر بهره ببرند و پذیرای اندیشه‌ها و گفتمان‌های نو به نوتری باشند.

نکته‌ی آخر این‌که «نقد تئاتر» علاوه بر کوشش‌های گروه نویسندگان و گروه هنری و فنی آن با حمایت دبیر جشنواره که خود نیز عضو این کانون و کانون جهانی منتقدان است و نیز حمایت‌های کسانی به بار نشست که دوست‌دار جریان پویای نقد و هم‌یار منتقدان این کانون بوده‌اند. از همه‌ی آنان سپاس‌گزارم.



مسعود توکلی

گشایش دریچه‌ای رو به گفت‌وگو

هرگاه سخن از نقد که به میان می‌آید، نام منتّقد و منتقد نیز در پی‌اش به ذهن متبادر می‌شود. اما شنونده و یا خواننده‌ی نقد، چندان جدی گرفته نمی‌شود. رسانه‌های دیداری، شنیداری و مکتوب و نیز پایگاه‌های اینترنتی، همه نقد را بیش از پیش قدر می‌نهند و آثار خود را پیش روی مخاطبان قرار می‌دهند. اما هیچ‌گاه سنجشی در میان نیست. معلوم نیست که مخاطب این نقدها گروه‌های عامه‌ی مردم‌اند یا افراد دانشگاهی و فرهیخته؟ آیا گروه‌های اندیشه‌ورز و مرجع را خطاب قرار می‌دهند یا هرکس به فراخور حال و احوال و اندیشه‌اش باید قدری از این دریای بیکران (نقد) بهره ببرد و سیراب شود؟ از این رو، نقد و به ویژه نقدهای هنری همه روزه بخشی از فضای رسانه‌ای کشور را به خود اختصاص می‌دهند و گویی چنین کنشی، ضرورت انکارناپذیر آن‌ها شده است. در این میان روزنامه‌ها و نشریات مکتوب و – به ویژه نشریات تخصصی- بیشترین آثار را در زمینه‌ی نقد بازتولید می‌کنند و اگرچه چنین حرکتی، واکنش‌های مثبت و منفی مخاطبان را در پی خواهد داشت، اما گویا این موضوع از وضعیت «عادت» به «اعتیاد» چرخش کرده است. اکنون دیگر نقد و به ویژه نقد هنری برای روزنامه‌ها و نشریات از نان شب هم واجب‌تر شده است. مهم نیست که هنرمند و علاقه‌مند به هنر نقد را می‌خواند یا خیر. مهم این است که روزنامه، صفحه یا صفحه‌هایی از صفحات خود را به زینت نقد بیارایند! این مشکلی فراگیر است؛ تئاتر و سینما و دیگر هنرها را نمی‌شناسد. «نقد» تنها به مثابه‌ی «تولید» نگریسته می‌شود. این که کدام منتقد برای کدام اثر هنری – و به ویژه تئاتری – بنویسد، مهم نیست. اهمیتی هم ندارد که برای کدام گروه مخاطبان نگاشته می‌شود. بازخوردها و واکنش‌های آن نقد نیز چندان مورد توجه و بررسی قرار نمی‌گیرد. نقد و نقد تئاتر، عنوانی بالاتر از «پروژه» را برای خود برنگزیده است! باید از رسانه‌ی رقیب عقب نیافتیم و تنوع و گونه‌گونی و بررسی تأثیرات آن هم چندان با اقبال مواجه نمی‌شود. منتقد به عنوان تولیدکننده تنها نقد می‌نویسد و بس! شاید کمتر به عمل نقد می‌اندیشد. در حالی که منتقد باید با نگارش نقدهایش، روحیه و خصلتی انسانی را در خود تربیت و پرورش دهد. تحمل دیگران و میل فراوان به گفت‌وگو. منتقد باید صاحب اثر هنری را نخست به عنوان «دیگری» و سپس «هنرمند» باور کند و در پی آن به عمل نقد بیندیشد. آیا کانون ملی منتقدان جمهوری اسلامی ایران در این مسیر به پیروزی دست یافته است؟ کانون تلاش می‌کند که دست کم در سه وجه هم‌چون آینه عمل می‌کند. نخستین و مهم‌ترین وظیفه‌ی منتقدان کانون، قلم به دست گرفتن و نوشتن است. از نقد نمایش‌های در حال اجرای عمومی تا نقد اتفاق‌ها و سیاست‌های تئاتری کشور. البته نقد نمایش‌هایی که در انواع جشنواره‌های استانی، منطقه‌ای و دانشگاهی و موضوعی به روی صحنه می‌روند، از نگاه نویسندگان و منتقدان کانون دور نمی‌ماند. از این‌ها که بگذریم، برگزاری جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر بزرگ‌ترین روی‌داد تئاتری کشور محسوب می‌شود و کانون بیش از پیش تلاش می‌کند تا آثار مهم نمایشی آن را به تماشا بنشیند و در کوتاه‌ترین فرصت ممکن به نقد و بررسی مکتوب آن بپردازد. نقد حضوری نمایش‌ها از دیگر فعالیت‌های کانون است که هم در جشنواره‌ها و هم در هنگامه‌ی اجراهای عمومی نمود پیدا می‌کند و سومین فعالیت کانون، حضور منتقدان آن در سمینار و نشست‌های تخصصی نقد در ایران و دیگر کشورهاست. همه‌ی این‌ها، سال‌هاست که در کشور ما جاری و ساری است و بسیاری از گروه‌های تئاتری کشور، کانون را فرا می‌خوانند تا آثار آنان را به نقد بنشینند. این یکی از هدف‌های اصلی کانون است؛ نهادینه کردن فرهنگ نقد در عرصه‌ی تئاتر و اجتماع ...

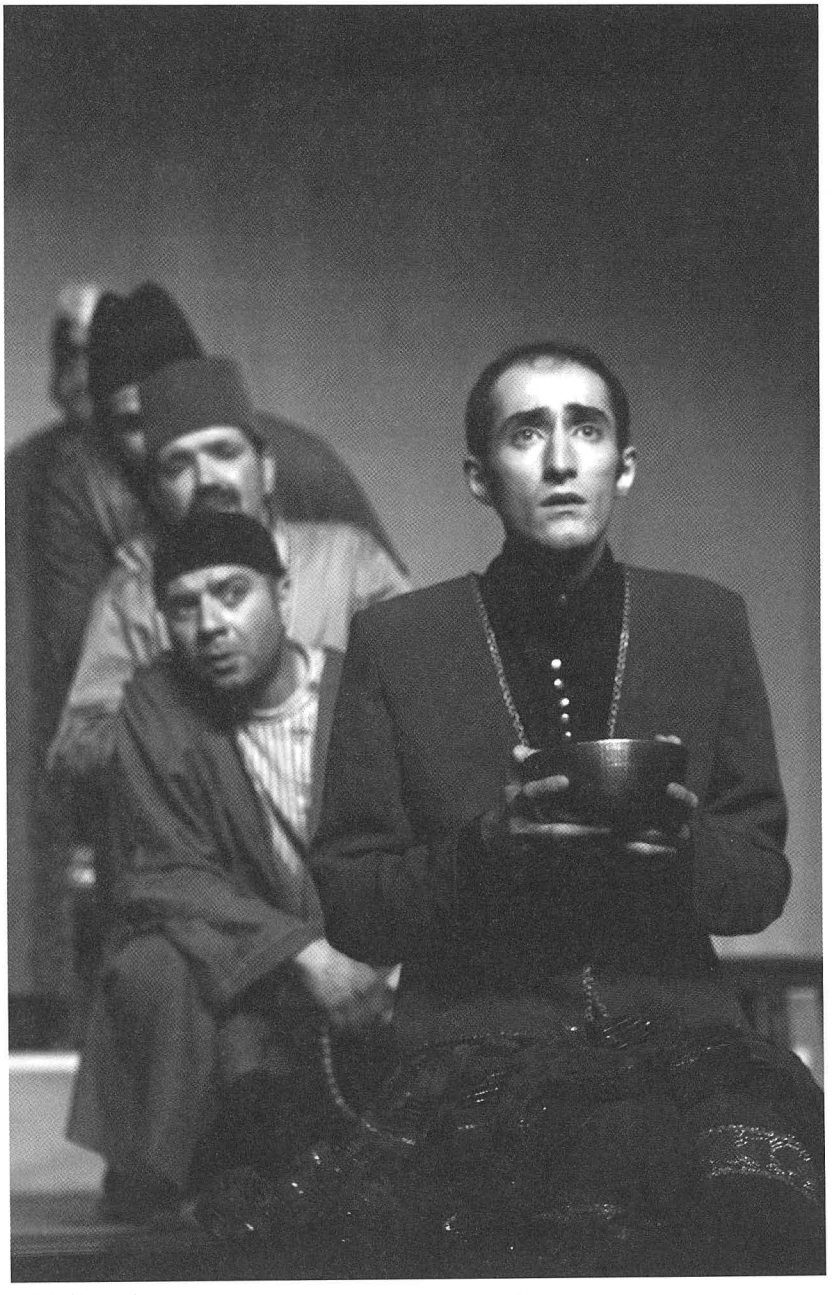
روشن است که این کانون به همه‌ی آرزوها و اهداف‌اش دست‌نیافته‌است، اما با مسرت و سرافرازی و با وجود افت و خیزهای بسیار می‌تواند ادعا کند که تاکنون در این مسیر گام برداشته و در این پیمایش لحظه‌ای تردید به خود راه نداده است. ویژه‌نامه‌ها و کتاب‌نامه‌های این کانون مخاطب خاص دارند و هنرمندان تئاتر، دانشجویان و دانشگاهیان، سیاست‌گذاران هنر نمایش و مدیران فرهنگی در گروه مخاطبان این آثار قرار می‌گیرند. این کتاب اگرچه همه‌ی داشته‌ها و اندیشه‌های منتقدان کانون نیست، اما تلاشی دیگر است برای ایجاد فضایی مناسب برای باز اندیشیدن و گشودن دریچه‌هایی تازه‌تر برای گفت‌وگویی سازنده. برای آن‌ها که اهالی تئاتر و منتقدان، دیواری میان خود نیابند و رو در رو به دریافت نویی از ادراک و فهم متقابل دست یابند. اگرچه همه می‌دانند که نمایشگران ایرانی و گروه‌های تئاتری به رشد و بالندگی هنر تئاتر می‌اندیشند، اما باید این پرسش را مطرح کرد که آیا منتقدان – و به ویژه کانون – به چیزی جز این می‌اندیشد؟

محمدحسین ناصربخت

نقد نمایش پری

نوشته‌ی خیرالله تقیانی‌پور و کارگردانی خیرالله تقیانی‌پور و جواد نوری

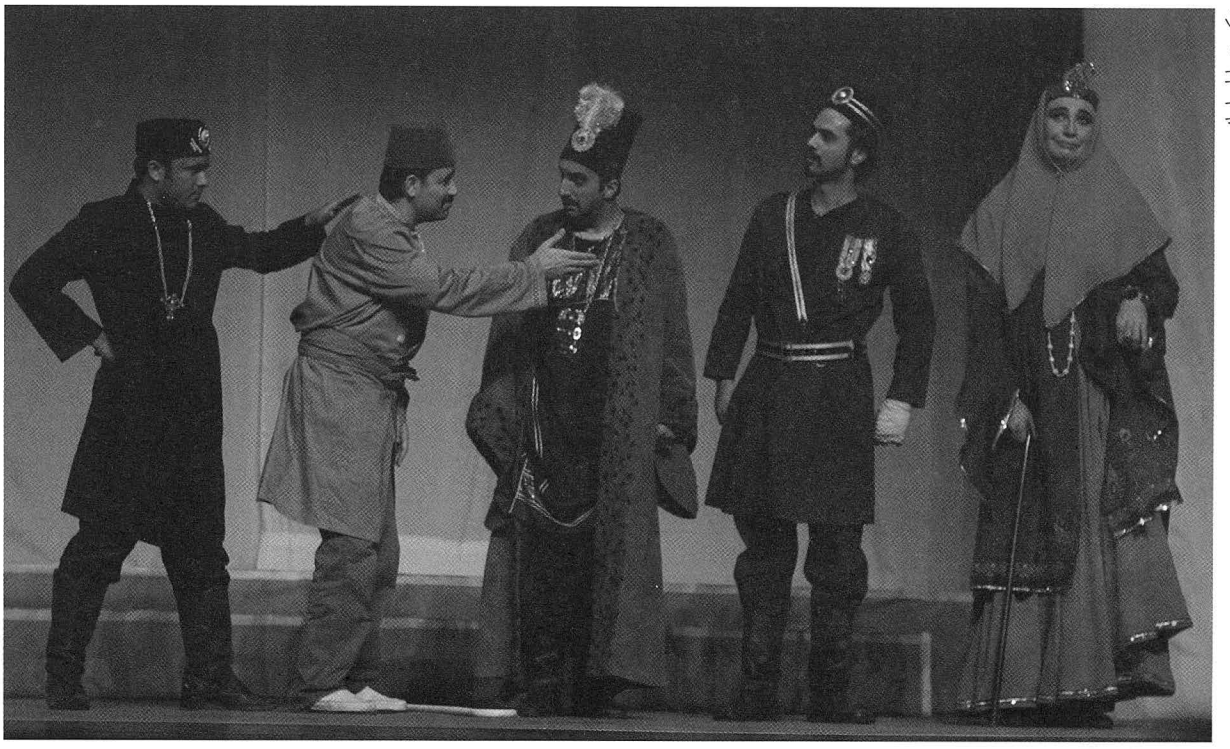
تخت‌حوضی، خنده و چند نکته



عکس: سارا ساسانی

تأثیر نمایش‌های تخت حوضی بر تئاتر به شیوه‌ی اروپایی، که ایرانیان از اواخرِ دوره‌ی ناصری با آن آشنا شدند، تقریباً از همان ابتدای ورود این شکل از نمایش به سرزمین ما در برخی از متون نمایشی آشکار است. تأثیر ناخودآگاهانه‌ای که در آثار نویسندگانی چون «میرزاآقا تبریزی»، «معیرالممالک فکری» و «کمال الوزراء محمودی» به سبب زیستن در دل یک جامعه‌ی سنتی مشاهده می‌شود. استفاده‌ی آگاهانه ازتکنیک ها، مضامین، قصص، کاراکترها و موسیقی مجالس تقلید در تئاترهای سرگرم‌کننده‌ی دهه‌های بیست و سی تماشاخانه‌های لاله‌زار برای پاسخگویی به تماشاگرانی که به تئاتر هم‌چون یک سرگرمی مفرح می‌نگریستند و بهره‌برداری از عناصر و اصول و قواعد موجود در تخت حوضی در راستای دستیابی به تئاتری ملی از دهه چهل به بعد با آثارنویسندگانی چون «علی نصیریان» و «بهرام بیضایی» باب شد و در دهه‌های هفتاد و هشتاد نیز توسط نمایشگرانی چون «داود فتحعلی بیگی»، «محمدرحمانیان»، «حمید امجد» و... پی گرفته شد. بی‌تردید نمایش «پری» به کارگردانی خیرالله تقیانی‌پور و جواد نوری از هنرمندان خلاق و جوان این عرصه که در سال‌های اخیر کارهای موفقی را بر صحنه برده‌اند، نیز در زمره همین تلاش‌ها به شمار می‌آید.

این نمایش که با اقتباس و استفاده از حکایت معروف «دلاک مردی که در حمام زنانه به کارمشغول بوده و سرانجام



عکس: سارا ساسانی

پس از توبه‌ای از سر صدق آمرزیده می‌شود» طی تجربه‌ای کارگاهی شکل گرفته و به استناد بروشور نمایش متن نهایی آن توسط خیرالله تقیانی پور نوشته شده است، سرگذشت «زن پوش» یک دسته تقلید را به تصویر می‌کشد که بر اثر سوء تفاهمی به عنوان مطرب زن به حرم‌سرای سلطان (ناصرالدین شاه) راه می‌یابد. زن در تنگنایی، که این تغییر چهره موجب آن است، قرار می‌گیرد و به صلاح‌دید دلقک دربار (کریم شیره‌ای) پس از نمایش حکایت معروف «دلاک مرد» به همراه اعضای گروه تقلید و به امید بخشش سلطان و مادرش (مهدعلیا) راز خویش را افشا می‌کند، سرانجام به همراه سایر اعضای گروه به قتل می‌رسد تا شاهدی دیگر بر اثبات ظلم حکام مستبد باشد.

اما نمایش «پری» علیرغم ارتباط نسبتاً موفق خود با تماشاگران که بیش از همه مدیون حضور تأثیرگذار بازیگران، ضرباهنگ مناسب، اجرای کمیک و گریزهای متبحرانه به زندگی معاصر است، در زمینه‌ی متن از ایرادات چشمگیری برخوردار است. مهمترین کاستی‌های متن «غیرقابل باوربودن» رویداد کلیدی نمایش است. سوء تفاهمی که برای درباریان و به ویژه کریم شیره‌ای به‌وجود می‌آید و سلسله‌ای از سوء تفاهمات را موجب می‌گردد، چندان باورپذیر به نظر نمی‌رسد. زیرا اگر در حکایت مورد اقتباس و استفاده نمایش (حکایت مرد دلاک) ویژگی‌های فیزیکی و ظاهر مرد موجب امکان حضور او در حمام بوده است، در این‌جا با توجه به سنت زن‌پوشی در دسته‌های مطرب مردانه دوره قاجار اساساً امکان بروز چنین اشتباهی، مخصوصاً از سوی تقلیدچی کاربلدی چون کریم شیره‌ای، وجود نداشته است. ضمن این‌که نوع بازی، انتخاب بازیگر و چهره‌آرایی ارائه شده در نمایش تقلیدچی بر صحنه نیز دست به دست یکدیگر داده بر «حقیقت مانندی» رویداد نمایشی ضربات سهمگینی را وارد می‌سازد. همین اتفاق خود باعث سستی طرح داستانی متن و ضربه بر روابط علت و معلولی میان رویدادها شده و تحلیلی سطحی از روابط میان صاحبان قدرت و زیردستان را دامن می‌زند و در نهایت به تقلیل ابعاد ظلم حاصل از نحوه‌ی عملکرد دستگاه اقتدارگرا به انتقام شخصی و عکس‌العمل‌های ناشی از عقده‌های روانی می‌انجامد.

البته در برابر نکات گفته شده و در مقام دفاع از نمایش‌نامه‌ی «پری» می‌توان این واقعیت را مطرح کرد که «قصه در تخت حوضی اهمیت چندانی نداشته و در این نحله از نمایش عنصر مهم شوخی‌هایی است که انجام می‌پذیرد و موجبات خنده تماشاگران را فراهم می‌آورد». این نکته‌ای است که نگارنده در برخی از نوشته‌هایش درباره مجالس تخت حوضی بر آن اذعان داشته است. در مقابل باید از خاطر نبرد که نمایش «پری» هرچند از «تخت حوضی» بهره می‌برد، اما یک تخت حوضی تمام عیار که تنها سرگرمی مخاطب را مد نظر قرار می‌دهد به شمار نمی‌آید. بل‌که تئاتری است، بهره‌گرفته از تکنیک‌های تقلید که ارتقاء تماشاگر را مد نظر دارد و اگر جز این باشد، باید گفت که حرکتی رو به عقب و بر خلاف سیر تحول هنر نمایش درحال شکل‌گیری است. در کنار نکاتی که آمد، باید اذعان کرد که در نمایش‌نامه «پری» شوخی‌ها و طنازی‌هایی که به هدف اصلی (یعنی خنده مخاطبان) نائل می‌آیند، نشان از تبحر نویسنده در طراحی لحظات دارند که خود مغتنم است. هر چند در این‌جا باید هشدار داد که از گسترش مرزهای شوخ طبعی و هجو به سویی که امکان استفاده تمامی اعضای یک خانواده از دیدن نمایش را از میان می‌برد، باید پرهیز کرد. اما برجسته‌ترین خصایص نمایش «پری» که موجبات توفیق نسبی آن را در اجرای عمومی و جشنواره پدید آورده‌اند، هماهنگی گروه بازیگران، آشنایی با قراردادهای اجرایی تخت حوضی، نمایش‌گرایی، مناسب گویی و حاضرجوابی بازیگران، ضرباهنگ متناسب و ایجاد تابلوهایی چشم‌نواز با کمترین امکانات و متکی برحرکات و فیگورهای بازیگران است که با ایجاد ارتباطی مناسب با تماشاگران خنده را بر لب‌های آن‌ها می‌نشاند و تماشاگران را با رضایت از سالن بدرقه می‌کنند.

مصطفی محمودی

نقد نمایش «خطوط خاطره»

نوشته و کارگردانی محمد قاسمی

جانبدارانه و شعاری

عکس: سارا ساسانی

تبعیض جنسیتی و تأکید بر جامعه‌ی مردسالارانه از دوره‌ی قاجار تا امروز، همه‌ی آن چیزی است که دغدغه‌ی محمد قاسمی را در داستان «خطوط خاطر» شکل داده است. تبعیض جنسی یا جنسیت‌گرایی به معنی باور یا نگرشی است که یک جنسیت یا جنس را پست‌تر از دیگری و درجه‌ی دوم می‌داند. این امر موجب تبعیض نسبت به انسان‌ها بر اساس هویت واقعی یا جنسیتی ایشان است. این مفهوم هم‌چنین می‌تواند در اشاره به نفرت یا بدگمانی نسبت به یک جنس (زن‌ستیزی و مردستیزی) و یا کلیشه‌ای کردن مردانگی در رابطه با مردان و زنانگی درباره‌ی زنان باشد. تبعیض جنسی در حوزه‌ی تاریخی و فرهنگی بیشتر به منظور فرودست کردن زنان به کاررفته. «زنان و مردان بسیاری برای رسیدن به برابری جنسی بیشتر، از فمینیسم بهره برده‌اند.» (۱) از دیگر سو مردسالاری مفهومی است که در آن مردها قدرت و حاکمیتی فراوان نسبت به زن‌ها دارند. این واژه نامی است برای نظام و ساختاری که از راه نهادهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی خود، زنان را زیر سلطه دارد. (۲) واژه مردسالاری در فمینیسم مفهوم مهمی است. هر یک از گرایش‌های فمینیستی برای توصیف زیرِ سلطه بودن زنان به یکی از ویژگی‌های مردسالاری اشاره می‌کنند. فَمینیست‌های سوسیالیست و فمینیست‌های مارکسیست، مردسالاری را بیشتر در جنبه‌های مادی و در رابطه با سرمایه‌داری بررسی می‌کنند و معتقدند شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری به وسیله‌ی تقسیم کار جنسیِ مردسالاری تقویت می‌شود و مناسبات طبقاتی سرمایه‌داری و تقسیم کار جنسی یکدیگر را تشدید می‌کنند. فمینیست‌های رادیکال مردسالاری را با سلطه‌ی مردان یکی می‌دانند و معتقدند چون زنان از نظر جنسی کم‌ارزش‌تر شمرده می‌شوند، «طبقه‌ی مرد» بر «طبقه‌ی زن» حاکم است. فمینیست‌های روانکاو که مفاهیم روان‌کاوی را به‌کار می‌گیرند، معتقدند، «شکل‌گیری جنسیت زنانه و مردانه و معیارهای کاذب ناشی از آن، عامل ایجاد نظام مردسالاری و حذف زنان از تاریخ هستند.» (۳)

در جامعه‌ی ایرانی نیز با توجه به ساختارهای فرهنگی و اجتماعی، می‌توان گفت که این مسأله در زمان‌های دور نمود بسیار زیاد داشته است. البته این نگاه به مرور زمان رنگ باخته‌اند. امروزه شرایط اجتماعی

و فرهنگی جامعه‌ی کنونی به شکلی است که حضور زنان را در تمام عرصه‌ها پذیرفته و زنان نیز توانسته‌اند با بروز توانای‌هایی خود، این حضور را روز به روز گسترده سازند. تا جایی که هم اینک واژه‌ی زن سالاری در حال جایگزینی با مردسالاری است. این‌که این جایگزینی خوب است یا بد و یا این‌که مردسالاری خوب بوده یا خیر، مسأله‌ی این نوشته نیست. تأکید این نوشتار بر نگاه یک‌سویه‌ای است که «محمد قاسمی» به عنوان نویسنده اثر به زنان داشته است. شدت و غلظتی که نویسنده از تبعیض جنسیتی و جامعه مردسالار در ایران ترسیم کرده، به هیچ عنوان منصفانه نبوده و کاملاً جانبدارانه است. از دیگر سو رسالت تاریخی‌ای که نویسنده برای خود قائل شده تا این مسأله را از دوران قاجاریه تا زمان فعلی مورد کنکاش قرار دهد، سبب شده تا داستانک‌های کوتاهی را در قصه «خطوط خاطر» شاهد باشیم که نمی‌توانند شمایی کلی از مسأله مورد نظر نویسنده را به مخاطب منتقل سازند. از دیگر سو تکرار چندباره‌ی یک موضوع نه تنها جذابیتی را برای مخاطب داستان ایجاد نمی‌کند، بل‌که سبب ایجاد یک وضعیت تدافعی از طرف مخاطب می‌شود و همین مسأله تا اندازه‌ای ریتم داستان را کند می‌کند و آن را به ورطه‌ی یک نواختی و تکرار مکررات سوق می‌دهد. گلاب در داستان اول، روح انگیز در داستان دوم، جمال و همسرش در اپیزود سوم و ترانه در اپیزود چهارم، همگی نمایندگان زنانی هستند که قرار است با تأکید بر بی‌گناهی و نجابت و آرزوهای فروخفته‌شان، مخاطب را با تلخی بیشتری نسبت به جامعه مردسالار و تبعیض جنسیتی مواجه سازند. اما نگاه به نیمه‌ی خالی لیوان و بی‌توجهی به سوی دیگر سکه سبب می‌شود تا همان‌گونه که پیش‌تر نیز ذکر کردم تصویر صحیحی از زنان جامعه‌ی ایرانی ارائه نشود. به عنوان مثال در دوره‌ی قاجار زن قدرتمندی مانند «مهد علیا» حضور داشته که قادر به تغییر بسیاری از مسائل بوده و همین‌گونه در دوران رضا خان و پهلوی دوم و حتا زمان حاضر تعداد بسیاری از زنان بوده‌اند که روز به روز نیز به تعدادشان افزوده می‌شود و اتفاقاً اکثر قریب به اتفاق‌شان نیز تأثیرات بسیار مثبتی در اعتلای نام کشور در حوزه‌های مختلف فرهنگی سیاسی اقتصادی اجتماعی ورزشی و غیره داشته اند.

در وضعیت فعلی باید تأکید کنم که «محمد قاسمی» به سمت و سوی یک اثر شعاری پیش رفته و همین شعاری بودن اثر نتوانسته تأثیر ویژه‌ای بر روی مخاطب باقی بگذارد.

اجرا نیز متأثر از متن، به همین شکل پیش رفته. انتخاب بازیگران زن با فیزیک و جثه‌ی نحیف و بازیگر مرد با جثه و تیپ قوی، تأکیدی بر دیدگاه‌های مورد نظر کارگردان و نویسنده است. تنها نکته‌ی مثبت در این بخش را باید به طراحی صحنه کار نسبت داد که دوران‌های مختلف تاریخ ایران را با دکورهای مختصر و مفید طراحی کرده و قاب‌های خوب و آبرومندی را برای داستانک‌های «خطوط خاطر» ارائه داده اند. به ویژه در مورد اپیزود پارک که بیننده شاهد فلاش بک نجواهای عاشقانه دو دلداه‌ای است که به وصال هم نرسیده‌اند از جذاب‌ترین بخش‌های اجراست. ضمن این‌که بازی بازیگر زن این نمایش، «پری بارانی» که به همراه محمد قاسمی ایفاگر نقش شخصیت‌های مختلف در اپیزودهای گوناگون داستان هستند، بسیار دلنشین و قدرتمند است. به گونه‌ای که وی شخصیت‌های هر داستان را با بازی خوب‌اش باور پذیر می‌سازد. تأکید دیگری نیز از سوی کارگردان برای گذشت زمان چه در بخش آغازین اثر و چه در زمان روایت داستان‌ها انجام می‌شود که دکور بخش به بخش جلوتر و جلوتر می‌آید تا تأکیدی باشد بر این‌که از زمان قاجار تا دوره‌ی حاضر آدم‌ها تغییری نکرده‌اند و تنها فضا و زمان و مکان عوض شده است.

موسیقی نمایش نیز بیش از اندازه بر کار سوار است و به گونه‌ای خود را بر آن تحمیل کرده است تا جایی که تماشاگر بیش از آن‌که نمایش را ببیند، مجبور است موسیقی را بشنود که متأسفانه بر خلاف تأکید تاریخی کارگردان، هیچ نشانی از همراهی موسیقی با زمان روایت‌های داستان دیده نمی‌شود.

در مجموع نمایش «خطوط خاطر» می‌تواند اثری آبرومندتر باشد به شرط آن‌که نویسنده محترم داستان در دیدگاه‌های خود به کلی تجدید نظر کرده و در مقام قاضی عادل متن را بازنویسی نماید تا از حالت شعاری بودن صرف خارج شود و حتماً به دلیل تعلقاتی که خود به عنوان نویسنده و کارگردان به اثرش دارد از ایفای نقش مرد اصلی داستان خودداری نماید تا بتواند با فراغ بال بیشتری اثرش را به تماشا بنشیند و بی‌واسطه‌تر با کارش مواجه شود.

پی نوشت:

(۱) دانش‌نامه ویکی پدیا

(۲) همان

(۳) پاملا آبوت و کلر والاس. فرهنگ واژه‌ها و اصطلاحات در جامعه‌شناسی زنان. ترجمه‌ی منیژه نجم‌عراقی. چاپ چاپ چهارم. تهران: نشر نی، ۱۳۸۵

عکس: سارا ساسانی

مهدی نصیری

نقد نمایش «ابرها»

نوشته‌ی مجید فشخامی، کیومرث قنبری و شیما فرهمند و کارگردانی سیدمرتضی میرمنتظمی

انسان، اشتباه و مرگ

خلبان یک هواپیمای پستی به اشتباه خودش را به هواپیمای جنگی نزدیک می‌کند و این اشتباه کوچک فاجعه‌ای بزرگ را با خود به همراه می‌آورد. کلیسا به آتش کشیده می‌شود. قلبی که قرار بود به یک بیمار برسد، از بین می‌رود. عروس در آتش کلیسا می‌سوزد. کشیش به خاطر اشتباهی کودکانه کشته می‌شود و شاید این‌طور به نظر برسد که به واسطه‌ی تکرار واژه‌ی جنگ و قرار گرفتن برخی از رویدادها و شخصیت‌ها در این موقعیت، نمایش «ابرها» نقدی انسانی بر موضوع جنگ و کشتار انسان‌ها در جنگ باشد. اما از آن‌جا که آتش همه‌ی این کشتارها از مانور اشتباه یک خلبان پستی آغاز می‌شود، می‌توان حدس زد که منظور گروه نویسندگان و کارگردان «ابرها» بیشتر متوجه اشتباه‌های انسانی بوده است؛ اشتباهی که معمول‌ترین و جدلی‌ترین نتیجه‌ی آن جنگ است.

نمایش میرمنتظمی را نه شخصیت کشته شده در حادثه‌ی مواجهه‌ی دو هواپیما و سقوط هواپیمای جنگی بر روی کلیسا، روایت می‌کنند. نه شخصیت به ترتیب در صحنه قرار می‌گیرند و ضمن تعریف رویداد، خودشان را می‌شناساند و چگونگی کشته‌شدن‌شان را بازگومی‌کنند. به همین دلیل است که کیفیت درام در ساختار نمایش کاهش پیدا می‌کند و در حد نقل و تعریف گذشته نزول می‌یابد.

در واقع ساختار کلاسیک درام به هیچ وجه در مورد «ابرها» تعریف

عکس: ناصر عرفانیان

پیدا نمی‌کند و حتا تراژدی مدرن و پازل ساختاری ترسیم شده در قالب درام هم به لحاظ کیفیت چندان به منظور تقویت تأثیرات دراماتیک قرار نمی‌گیرد. دلیل اصلی همان‌طور که گفته شد، محوریت روایت گذشته در ساختار اصلی متن است. اما دومین علت کاهش تأثیرات دراماتیک را باید در تکرار شیوه‌ی روایت در مورد تک تک شخصیت‌ها مورد جست‌وجو قرار داد. در واقع می‌توان انتظار داشت که پس از تعریف دو روایت مرگ توسط دو شخصیت اول (خلبان پستی و عروس) بقیه‌ی روایت‌ها تا پایان لو رفته باشند نه شخصیت نمایش یک به یک در صحنه مورد تأکید و توجه قرار می‌گیرند، از دیگران جدا می‌شوند و حادثه کشته شدنشان را تعریف می‌کنند، همین!

حالا می‌دانیم که تا به پایان رسیدن نمایش چه اتفاقی روی خواهد داد. پس به عنوان تماشاگر تنها فعالیتی که در جریان روایت اجرا از ما انتظار می‌رود، حدس زدن و پیش بینی کردن ارتباط میان شخصیت هاست. احتمالاً لذت کشف این ارتباط تنها ترفند تأثیرگذاری درام بر مخاطب است. سربازی که با ضربه‌های چوب مادر کشته‌شده، برای دیدن دختری از بازداشت‌گاه فرار کرده که منتظر رسیدن قلب پیوندی توسط هواپیمای پستی است!

از سوی دیگر یکی از ضعف‌های دراماتیک «ابرها» این است که تا رسیدن به پایان، روایت آن چهارچوب یا مسیر تکمیل شده‌ای ندارد. نه شخصیت، داستان کشته شدنشان را روایت می‌کنند و در پایان بر روی ابرها می‌ایستند. همین! این نه شخصیت را می‌توان به‌راحتی تا نوزده شخصیت، نود شخصیت و ... بیشتر کرد و بر داستان‌هایشان افزود و روایت‌ها را با نشانه‌ها و ابزارهای مختلف حتا در میان نهصد شخصیت و بیشتر به هم مرتبط ساخت.

بنابراین «ابرها» را به واسطه‌ی عدم وجود مواجهه و کنش دراماتیک و کاهش تأثیر تئاتری به واسطه‌ی روایت روایدادهای گذشته و هم‌چنین به واسطه‌ی تکرارهای مکانیکی روایت آن در ساختار، می‌توان اثر ضعیفی ارزیابی کرد. البته بخشی از ضعفهای نمایش توسط ابزارها و مؤلفه‌های دیگری که تئاتر در اختیار قرار می‌دهد، پوشش داده‌شده است.

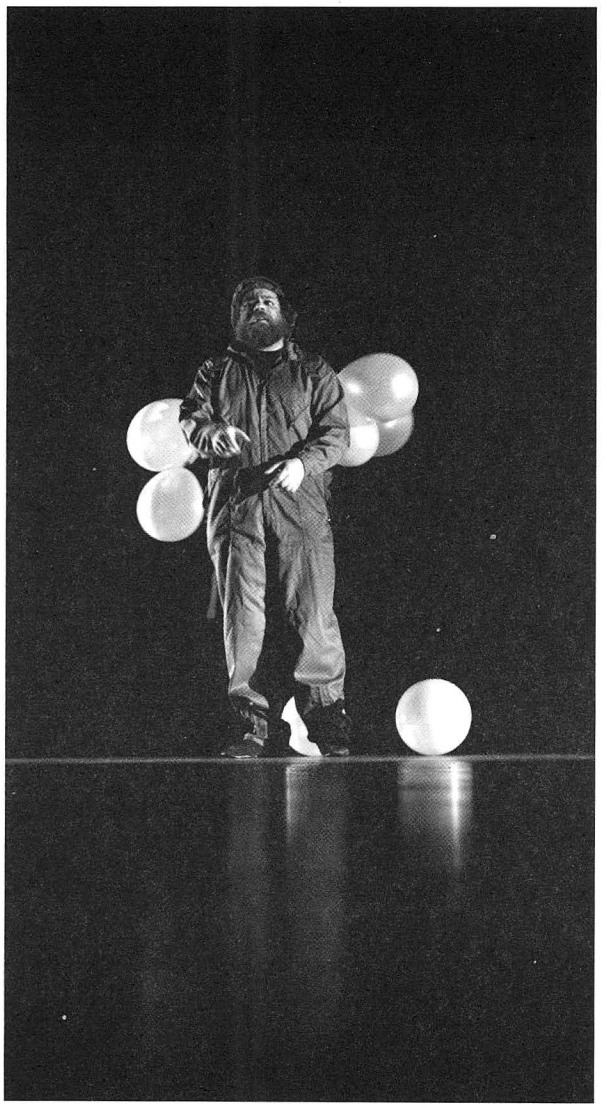
یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های «ابرها» در حوزه‌ی اجرای نمایش، خلق تصاویر زیبا و جذاب با کمک طراحی صحنه ابزار صحنه و نورپردازی است. همین ویژگی تا اندازه‌ای باعث شده تا ضعف‌های پرداخت متن و کاستی‌های روایی به چشم نیاید. به این مسیر قاب‌های زیبا و تا اندازه‌های ناآشنا و جذاب تصویر در لحظاتی از اجرا تماشاگر را به لحاظ دیداری مجذوب می‌سازند و وارد جهان نمایش می‌کنند.

یکی از زیباترین تصویرهایی که تقریباً با درگیرشدن و کارکرد پیداکردن همه‌ی مؤلفه‌های شنیداری، دیداری و حتا معنایی اجرا امکان اجرا پیدا می‌کند را می‌توان در لحظات پیش از آغاز صحنه‌ی مواجهه مرد جوان و سرهنگ مثال زد. در این بخش همه‌ی کشته‌ها نشسته‌اند و تنها صورت‌های‌شان با نور سرخ داخل سطل‌ها دیده می‌شود و فقط سرهنگ و مرد جوان که هنوز مرگ‌شان را روایت نکرده‌اند با نور سفید نمایش داده می‌شوند.

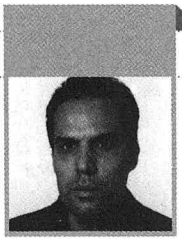
البته قوی‌ترین صحنه نمایش هم بعد از همین تصویر روایت می‌شود. صحنه‌ی مواجهه‌ی مرد جوان و سرهنگ از نظر قدرت و تأثیر درام و پرداخت نمایشی بخش نمایش «ابرها» را به خود اختصاص داده است. مهم‌ترین دلیل آن هم در مقابل هم قرار دادن شخصیت‌ها و به لحظه‌ی حال آوردن حادثه و رویداد است. این‌جا تنها بخشی است که در آن کنش واقعاً دراماتیک وجود دارد و به روایت گذشته می‌شود.

هر چند مرد جوان و سرهنگ، حادثه‌ای در گذشته را نقل می‌کنند، اما اولاً این‌که به واسطه‌ی نورهای سفید و مجزا شدن آن‌ها از شش کشته شده سرخ می‌پذیریم که هنوز رویدادی برای وقوع بر این دو شخصیت وجود دارد و دوم این‌که خودشان لحظه به لحظه‌ی مواجهه و دیگری با یکدیگر را در زمان حال روایت می‌کنند.

«ابرها» بیشتر از طریق ایده‌های اجرایی و به اجرا گذاشتن تصاویر نمایشی با مخاطبش ارتباط برقرار می‌کند. هر چند که سطل‌ها و پرده‌ها، استفاده از فضاهای خالی، نشانه‌ها و قراردادها در این نمایش چندان تازه و بدیع نیستند، اما همین عناصر به عواملی برای موفقیت اجرایی اثر تبدیل شده اند. بنابراین باید اعتراف کرد که نمایش در حوزه‌ی کارگردانی یک گام پیش‌تر از نویسندگی است.



عکس: ناصر عرفانیان

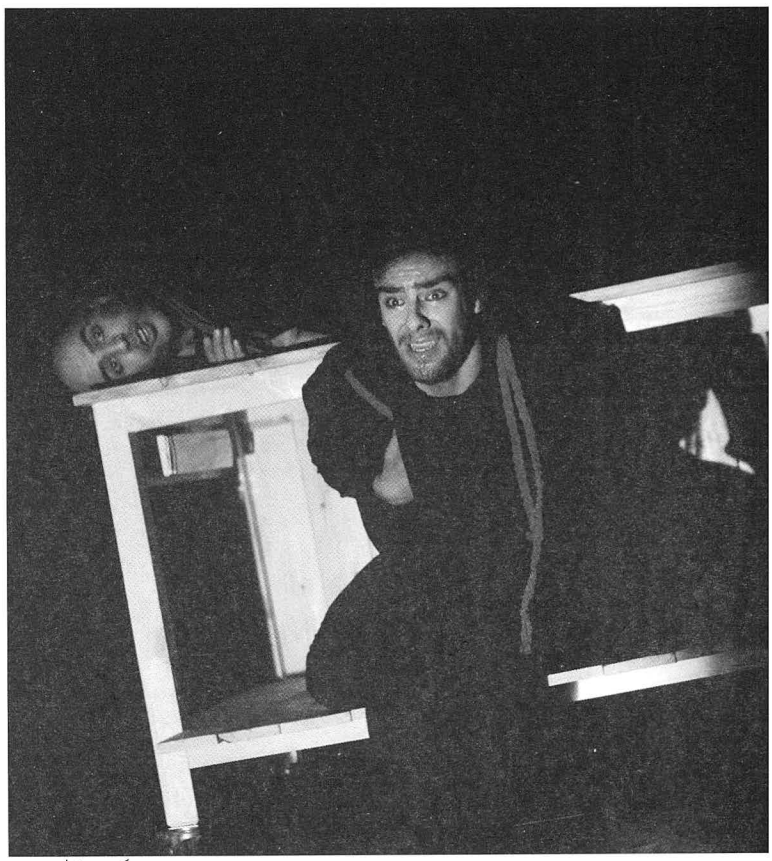


رسول نظرزاده

نقدِ نمایش «ژوکا ست»

نوشته‌ی مسعود شاکرمی و کیومرث قنبری‌آذر و کارگردانی پویان پیوسته

پدرکُشی یا پدرستایی



عکس: رضا موسوی

«ژوکاست» بازخوانی نمایش‌نامه‌ی کلاسیک «ادیپ شهریار» اثر ماندگار سوفوکل است و کوشیده این درام کلاسیک را با تمرکز بر نقش ژوکاست – مادر ادیپ– مورد توجه دوباره قراردهد. بن‌مایه‌ی تقدیرِ و سرنوشت، قدرت‌های قاهر در زندگی بشر اسطوره‌ی «پدر کشی» و تقابل نسل‌ها از مایه‌های همیشگی این اثر مهم در ادبیات نمایشی جهان به شمار می‌رود.

می توان گفت که اجرای «ژوکاست» کارِ «پویان پیوسته» خوانش و بازخوانی محافظه‌کارانه‌ای از این اثر محسوب می‌شود که هنوز سایه‌ها و سیطره‌ی نگرش منجمد دانشگاهی و آمرانه در آن دیده می‌شود. جابه‌جایی در نشانه‌ها و عناصر متنی و اجرایی و بازسازی و بازیافت دوباره با ترسی آمیخته به پذیرش گذشته و محتاطانه در این اثر انجام پذیرفته است. این اجرا هنوز قادر نیست خود را به مرحله‌ی سوم اقتباس و تأویل که با نظریه‌ی دریافت مخاطب همراه است، برساند و به بریدن و فاصله از نگرش متن اربابِ- پدر بیانجامد. به همین دلیل اگرچه نقدِ اسطوره‌ی «پدر کشی» در آن به چشم می‌خورد، اما با اندک نشان دادنِ نقش ادیپ و بی‌گناهی‌اش در ماجراها ، ناخود آگاه به تأیید و تقدیس گذشته یا پدر- زئوس می‌رسد. به همین دلیل به تولدی دوباره و تراژیک در مخاطب هم دست نمی‌یابد.

در این نمایش به نقش ادیپ، به عنوان نسل آینده که میل به پیشرفت و رشد دارد اما به اخلاق و ایمان توجه کمتری نشان می‌دهد، کورکورانه پیش می‌تازد و توانایی‌ها و حرکت لاک پشتی پدر را هم به هیچ می‌گیرد، کمتر توجه‌شده‌است. ضمن این که تصادم نگرشِ او با نسل گذشته، در نسلِ پدر و ژوکاست (که ایمان و پذیرش یا خستگی بیشتری در خود نشان می‌دهند) موجب تحرک و برجسته سازی در متن و اجرا نشده است. به جای آن به «تیرزیاس» در نقش پیر دیار و پیش‌گو توجه بیشتری شده است. او فرا انسانی مشرف بر گذشته، آینده و جهان غیب است و انحطاط آینده را پیش‌گویی می‌کند. پس شکلی غیر واقعی و درشت نمایانه و مرموز و سحرآمیز به خود گرفته و کمتر حالت عرفانی و گشایش گونه در اجرا بر عهده دارد. بازی بازیگر هم در این نمایش بر این جنبه می‌افزاید.

به بیان دیگر «افق انتظارات متن و اجرا» به بیان گادامری آن ، با «افق انتظارات مخاطب امروز» به تصادم و حرکت و تکاپو نمی‌رسد. آشنازدایی در متن و اجرا چندان رخ نمی‌دهد و فضا و مکان به موقعیتی جدید بدل نمی‌شوند. البته کوشش شده تا شکل کلاسیک اجرا به شیوه‌ای تازه ارائه شود و دست‌کاری در زبان و نقش‌ها و به ویژه طراحی صحنه و لباس و موسیقی به چشم می‌خورد، اما همه‌ی این‌ها اجرا را در مرحله‌ی دوم اقتباس – یعنی حفظ درونمایه و ساختمان در شکلی دیگر- نگاه می‌دارد.

مایه‌ی تقدیر و سرنوشت در این نمایش، شکلی دیداری اجرایی و درون متنی نیافته و بیشتر در کلام و گفت‌وگوها و گاه درصدای رمز آلود «تیرزیاس» به گوش می‌رسد. با کم‌رنگ‌شدن نقش کلیدی ماجرا اتفاق‌های پیاپی و دور از تصور شخصیت‌ها نقش سرنوشت و نیرویی فراتر در اجرا به چشم نمی‌آید. بنابراین با اجرایی از خطوط کمرنگ داستانی، ماجراها و گفت‌وگوهایی کابوس‌مانند و به‌هم‌ریخته و شبه آدم‌هایی روبه‌رو هستیم که

رابطه‌شان با هم چندان واضح نیست. پس با مخاطب هم ارتباط چندانی بر قرار نمی‌کنند.

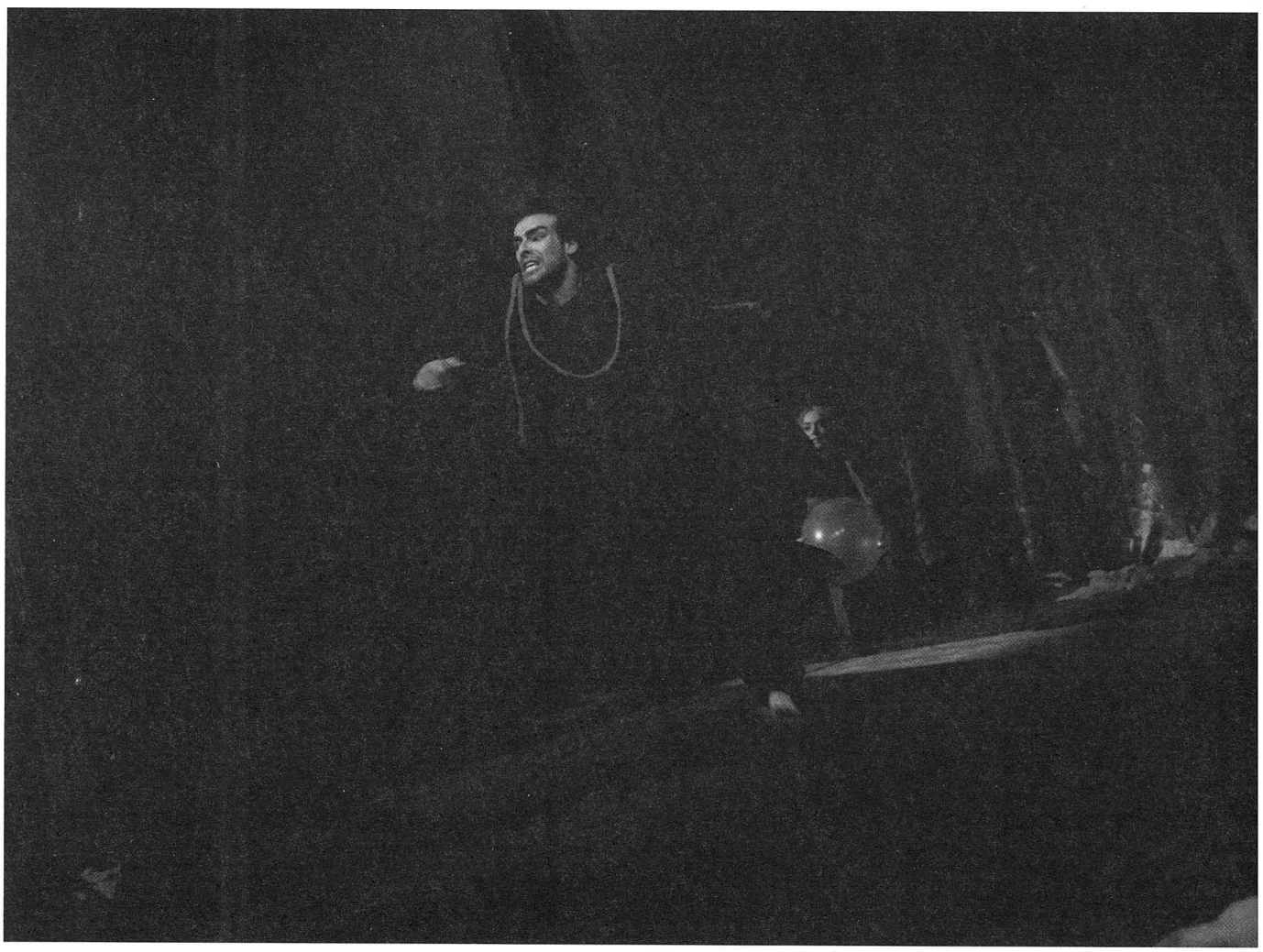
«تراکم و منفرد سازی» مکان که از نشانه‌های مهم نمایش‌نامه‌ی سوفوکل است و موجب می‌شود اتفاق‌های زیاد متن در یک‌جا متمرکز و فشرده شود، این‌جا به‌هم‌ریخته و بنابراین هویت مکانی اجرا مخدوش است و تنها گاه در کلام شخصیت‌ها به آن پی می‌بریم.

رنگ قرمز غالب در طراحی صحنه و لباس از عناصر فکر شده‌ی اجرا است .تمام صحنه با پرده‌های قرمز پوشانده شده و بافته‌های قرمز روی موها و لباس‌ها به چشم می‌خورد . باندهای قرمز اطراف صحنه گاه هم‌چون بند ناف به دست و پای بازیگران می‌پیچند و بر نقش تقدیری زندگی آدم‌ها از کودکی دلالت می‌کنند. گاه این بند ناف مادر ژوکاست را هم با خود می‌برد و به دست و پایش می‌پیچد.

نقش ژوکاست که می‌توانست نقطه پرش و حرکت درست اجرا باشد و نگرشی زنانه و مادرانه را در متن و اجرا بر عهده بگیرد، هم‌چنان ناشناخته و مبهم و کلی باقی مانده است. از گذشته و دغدغه‌های واقعی و زمینی ژوکاست کمتر می‌دانیم و علت قربانی بودنش را در نمی‌یابیم. بحران رابطه‌ی او با فرزند و شوهرش شناخته شده نیست. به رنج‌های پایانی و احساس گناهش نزدیک نمی‌شویم. جایی که فاصله و تفاوت گذشته و آینده چنان شده که مادر و فرزند حالاحتی هم‌دیگر را نمی‌شناسند. به همین دلیل مهم‌ترین بخش تراژیک اثر (بخش پایانی آن) ناگفته و کلی مطرح شده است.

نقش لاریوس (پدر) هم که حد فاصل گذشته و امروز و نقطه تعادل خانواده و سرزمین‌اش است و علل سقوط او در این بازخوانی توجه چندانی را به خود جلب نمی‌کند. هم‌چنین می‌شد رابطه‌ی پدر و فرزند و ارتباط ادیپ و ژوکاست و مرور گذشته بیشتر مورد پرداخت قرار بگیرد. اما این اتفاق روی نداده و نمایش به صورت گذرا از کنار این موضوع‌ها گذشته است.

درپایان باید گفت از امکانات و فضاسازی تالار حافظ برای این اجرا بهره‌ای برده نشده و با بستن داربست و ایجاد چارچوب ، قاب و فضایی محدود ایجاد شده است. استفاده از تصویر و دکور مجازی شاید می‌توانست ابعاد مختلف این اجرا را گسترش دهد.



عکس: رضا موسوی

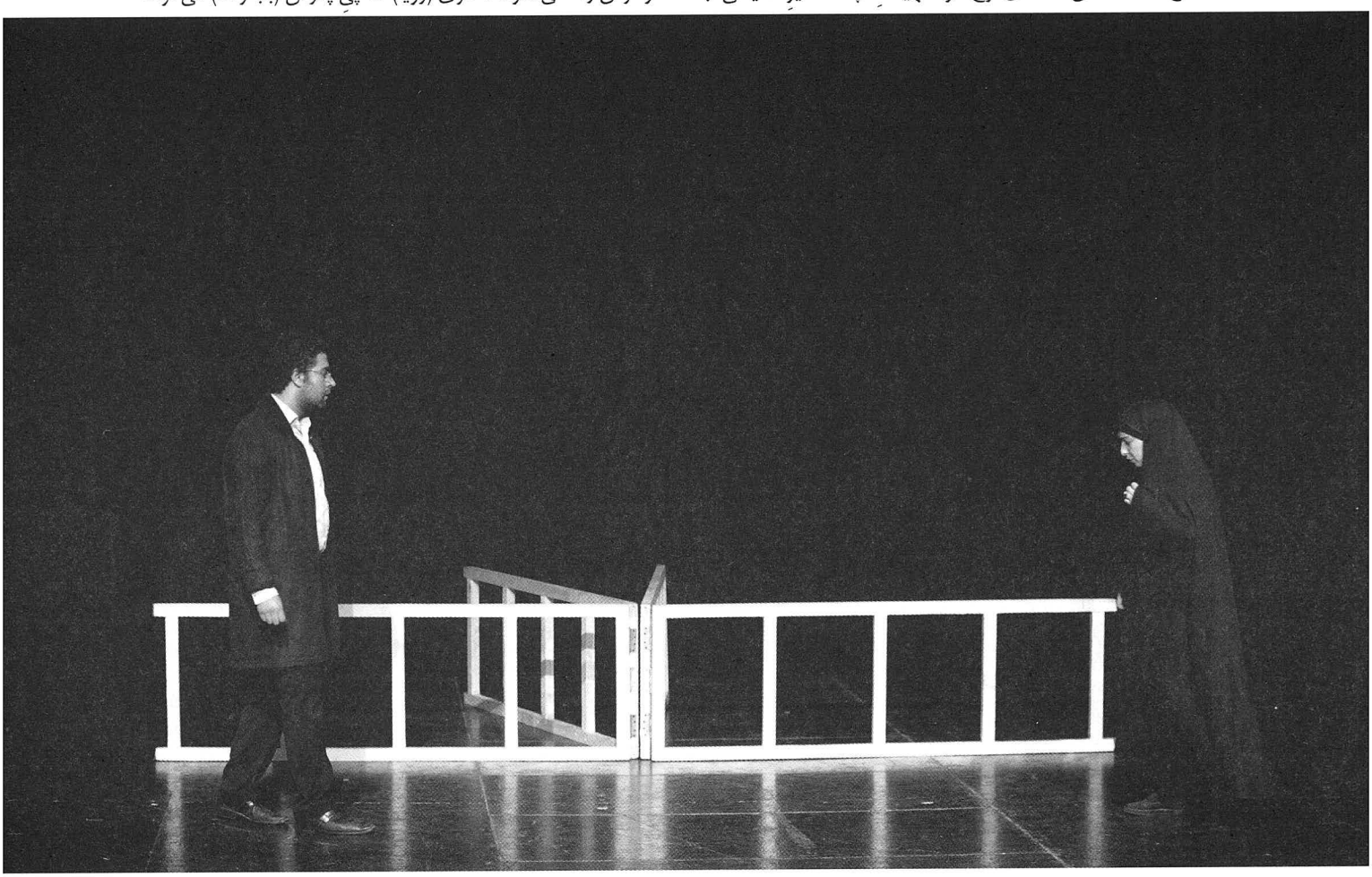
امیرحسین سیادت

نقد نمایشِ «رؤیای تفتیده»

نوشته‌ی حسین ابراهیمی و کارگردانیِ رضا عباسی و امین سالاری

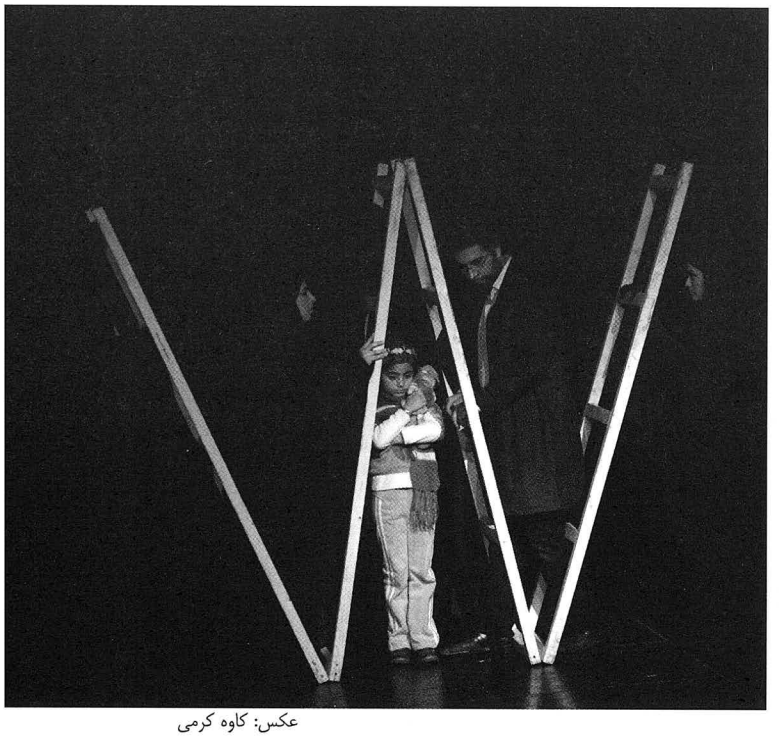
سبُکیِ تحمّل ناپذیرِ شعار

بارزترین شـاخصه‌ی نمایش‌هایی از جنس «رؤیـای تفتیده» ــ طیِ بیش از دو دهه‌ی اخیر ــ تکیه‌ی صرفِ آن‌ها به عادات و کلیشه‌هایِ مقبول و موردِ تأیید و عناصرِ از پیش مشـخصِ گفتمانِ «تئاترِ جنگی است که می‌شناسیم» و فراغتِ‌شان است از بدیهی‌ترینِ ملزوماتِ درام و اجرا. این نوع نمایش و دیگر دسـتگاه‌های ذهنیِ خو کرده به چنین عاداتی اعتبارِ خود را نه به واسـطه‌ی شـناختِ فنّ درام و فکرِ اجرایی که از چیزی یکسره بیرون از تئاتر کسب می‌کند و صاحب اثر با نوعی بی‌خیالی یا شـاید بی‌اطلاعیِ محض در قبالِ جذابیت‌های دراماتیک - مانع، کشـمکش، نقطه‌ی اوج- و تمهیداتِ چشـمگیرِ نمایشی، به پشتگرمیِ کلیدواژه‌های این دستگاهِ گفتمانی حکایتِ نخ نما و هزاران بار گفته‌شـده‌ی خـود را بازتولید می‌کند. «رؤیـای تفتیده» محصولِ باسمه‌ای دیگری از ساز و کارِ همین دستگاه و کشکولی ست از انواعِ کلیشـه‌هایی که این چرخه‌ی ابدی تولید می‌کند. داستان همانی ستَ که همیشـه بوده و شخصیت‌ها نیز به همین ترتیب: زنی (اقدس) که شـوهرش پیش از تولدِ دخترشان در جنگ شهید شده؛ زنی از «جنسِ انتظار» (انتظار برای چه؟ برای مرگ؟) که «بارِ تنهایی‌اش را به دوش می‌کشـد» و «راضی» است به «رضای خدا» و هنوز «صدای پر زدنِ شوهرش را» می‌شنود. دختری (رؤیا) که پیِ پدرش (بابا رضا) می‌گردد



عکس: کاوه کرمی

و بـا خیال او زندگی می‌کند؛ دختـری که «بادکنکش» را گم کرده و پدری که «دو تا دستش را داده و دو تا بال گرفته» و از میان ابرها با دخترش صحبت می‌کند. مردی که پدر شهید است و معلوم نیست چرا مدام با عروسـش دعوا دارد و عیال او که مدام میانجی گری می‌کند. مرد همسایه‌ای که می‌گوید «از جنس خیابان» است و همیشه «کمی پنیر لیقوان می‌خورد با نان بربری» و هر روز، لابد از روی خیرخواهی به بهانه‌ای دخترک یتیم را به آپارتمانش می‌کشـد و قرار است برایش جای پـدر را بگیرد. ازشـخصیت‌ها جز این نمی‌بینیـم و نمی‌دانیم و قرار هم نیسـت که بدانیم. بنا به کلیشـه‌های تئاتر ایدئولوژیک، آن‌ها آدم‌هایی با پوسـت و خون نیستند. عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی‌اند به دسـت قراردادها و مفاهیم از پیش معین. قرار نیست در آن‌ها تمایزی وجود داشـته باشـد تا به آن‌ها تشخّص ببخشـد و ابعاد فردی‌شان را برجسـته کند. به عکس، آن‌ها به واسـطه‌ی تشـابه و وجوه اشتراک با همتایان‌شـان در دیگر محصولات این دستگاه فکری، بارگذاری و شناسـانده می‌شوند. چیزی که به آن‌ها سمت و سو می‌بخشد «ایده» اسـت و احکام کلّی، در حالی‌که سـر و کار درام با جزئیات است و به بوته‌ی آزمون کشیدن همین ایده‌ها در دل موقعیت. درام به واسطه‌ی همین خصیصه‌ی جدایی ناپذیر، افشاگر است و سنگینی ایده‌ای که بر آن سوار شده را تاب نمی‌آورد. همواره نقاب از چهره‌ی هر آن چه که از درون نجوشیده و بوی شعار می‌دهد بر می‌دارد و ماهیت تصنعی‌اش را لو می‌دهد. شـخصیت‌های «رؤیای تفتیده» خواسته‌ای ندارند. اگر هم داشـته باشند، یا مانعی پیش روی‌شان نیسـت و یا برای عبور از این مانع کنشـی از آن‌ها سـر نمی‌زند. اقدس به چه می‌اندیشد و چه می‌خواهد؟ غرق در خاطره‌ی همسـرش است یا سودای ارتباطی تازه دارد؟ فرقی نمی‌کند. مهم این است که او در قبال آن چه در سر دارد یا ندارد، کنشـی بروز نمی‌دهد. تسلیم اسـت و در اندیشه‌ی «اجابتی آسـمانی». مرد همسـایه از این که مدام دخترک را بـه خانه می‌برد چه می‌خواهد؟ با کدام انگیزه؟ خیرخواهی؟ شـوخی ست. آیا او هم به اقدس می‌اندیشد؟ اگر می‌اندیشد چرا چیزی نمی‌گوید؟ هیچ اطلاعاتی از او و زندگی شـخصی‌اش (جز نان بربری و پنیر لیقوان) در دسـت نیست. بزرگ‌ترین مانع پیش روی‌اش این است که می‌خواهد دخترک را بـه کوه ببرد و اقدس اجازه نمی‌دهد. بی‌آن که حرف و حدیثی بین مرد همسایه و اقدس باشد، مرد غیرتی می‌شود و برای او شاخ و شانه می‌کشد. وقتی خواسته و مانعی وجود نداشته باشد، چیزی برای دنبال کردن باقی نمی‌ماند. جریان مسـتمری در کار نیسـت و سیری شکل نمی‌گیرد که جایی به پایان برسـد. پس ساختمان گشاده‌ای که روی دست نویسنده و کارگردان مانده، جمع نمی‌شود جز با تزریق حادثه و اتفاق. این‌جا است که عروج بی‌دلیل و ناگهانی دخترک در پایان و هم خانه شدنش با پدر در آسـمان (در حالی‌که حباب بر سرشان می‌بارد) و نشسـتن آن دو به انتظار اقدس، این «کمدی ناخواسـته» را ماست مالـی می‌کند. «رؤیای تفتیده» در غیاب کنش، بی‌آن که پی برود، در جا می‌زند و در همان نقطه‌ی آغاز می‌ایستد. برای پوشاندن ایستایی و سترونی‌اش ناچار است مدام به گذشته یا به عالم خیال نقب بزند چون در «اکنون» چیزی برای رو کردن ندارد. به گذشـته می‌رود تا چیزی که مخاطب منتظرش نیسـت به او نشـان دهـد، لحظه‌ای که اقدس خبر شهادت همسرش را می‌شنود. به عالم خیال می‌گریزد تا به لطف جهان در هم ریخته‌ی خیال، نمایشـی را که از اسـاس فاقد سـاختار اسـت را تا رسیدن به زمانی اسـتاندارد کش بدهد و دستش باز باشد برای اندکی «شـاعرانه» حرف زدن. این که اقدس جملات قصار نثار



عکس: کاوه کرمی

شوهرش کند: «این برگ خزان زده چگونه تاب آورد زمستان نبودنت را؟» یا «کاش بوسـیده بودم اشک چشـم‌هایت را وقتی روی شیشه اتوبوس سـر می‌خورد». و نمایش ــ در غیاب دیالوگ ــ پر اسـت از این جملات قصار و ــ مثلاً ــ شـاعرانه. همه چیز تک گویی سـت؛ از جهان متن گرفته تا کلام آدم‌ها و نویسـنده ناتوان از خلق دیالوگ، به ناچار و برای بزک کردن متن و رنگ و لعاب نمایشـی دادن به آن تک گویی‌های بلند خود را بین آدم هایش خورد کرده به نحوی که در بسیاری لحظات، بخشی از این تک گویی را بابارضا می‌گوید، بخشی از آن را اقدس و قطعاتی را هم مرد همسایه. همه چیز در حرافی خلاصه شـده و شعار. کارگردان که انگار ملال و سکون متن را دریافته، برای درآوردن آن از رخوت و «دیدنی» ساختنش دست به تمهیداتی اغراق آمیز زده. بازی‌ها همه اغراق آمیزند و بازیگران در بسـیاری از صحنه ها، بیهوده می‌کوشند حسّ و حالی که به خودی خود در نمایش جاری نیسـت، با شلوغ بازی و احساسـی‌گری به آن تحمیل کنند. «رؤیای تفتیده» حکومت موسیقی ست، آن هم موسیقی به شدّت یکنواخت و البتّه ــ به سـیاق همیشگی این گونه تئاتر ــ سوزناک و اشک انگیز. چشـمگیرترین ابزار کارگردان برای ساختن جهان متن چارچوب‌های بلندی سـت که به هم لولا شده و قرار است در موقعیت‌های مختلف و فضـا و مکان و عناصر دیگر نمایش را بسـازد. عـدم وجود ارتباط شـمایلی میان این ابزار و بسـیاری از تصاویری که قرار است تداعی کنند (راهـرو آپارتمان، کتابخانه، دو بال پـدر و..)، محدودیّتی بزرگ برای کارگردان بوده و بسـیاری از ایده‌های اجرایی را هدر داده است. بسـیاری از میزانسن ها، مثل به دوش کشیدن این چارچوب‌ها توسط صحنـه یاران و بازیگران (به نشـانه‌ی رنجی مسـیحایی) یا به زمین انداختنشان با سر و صدایی گوشخراش، به ورطه‌ی تکراری آزاردهنده می‌افتد. نتیجه‌ی همه این‌ها می‌شـود نمایشی بریده از جهان پیرامون خـود که به شـدّت از زمانه عقب اسـت و بیـش از آن که از جنس تئاتر باشـد، یادآور جشن‌های نیکوکاری تلویزیون، روزنامه‌های زرد و محصولاتی از این قبیل است.

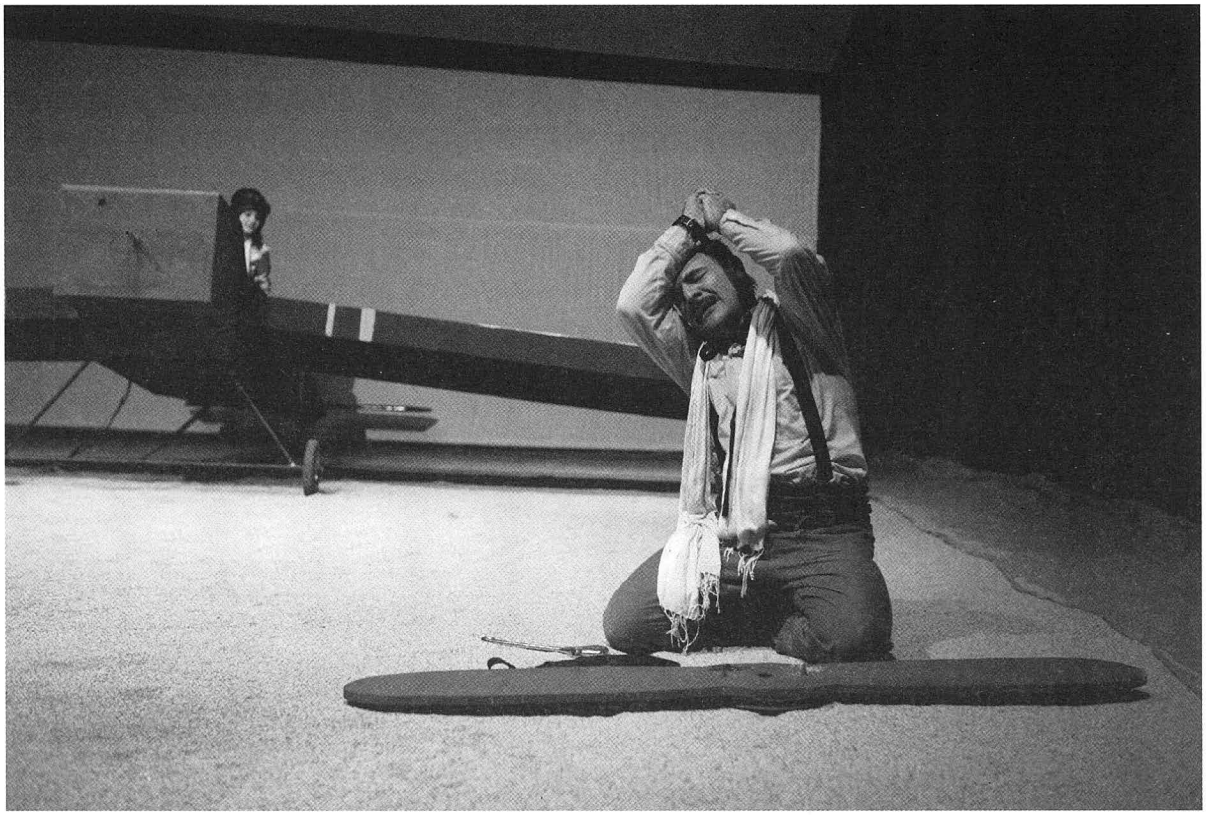
سیدعلی تدین صدوقی

نقد نمایش «آنتوان و مسافر کوچولو»

نویسنده و کارگردانی حسن باستانی

با نگاهی به زندگی و آثار آنتوان دو سنت اگزوپری

گامی به وسعت درون انسان...!



عکس: ناصر عرفانیان

حسن باستانی با نگاهی به داستان معروف شازده کوچولو مسایل روز را به ما نشان می‌دهد. او گامی به وسعت درونِ انسان برداشته و لحظات آخر آنتوان خلبان را در یک زمان تقریباً هشتاد دقیقه‌ای به صحنه می‌کشد. باستانی افکار آنتوان را در خصوص هستی، آفرینش انسان، عملکرد آدمی، جنگ و در همان لحظه‌ی آخر به نمایش می‌گذارد. خلبانی که سقوط کرده و در حال مرگ است گویی دختر شازده کوچولو را در جایی بین مرگ و زندگی ملاقات می‌کند. حالا دختر چون چراغ راه وسیله رسیدن آنتوان به تعالی می‌شود. ما شاهد یک چرخه هستیم. چرخه‌ای در هفت روز اول آفرینش که تا روز هفتم همه چیز همراه با آنتوان به تکامل می‌رسد. در این هفت روز همان‌طور که هواپیما تعمیر می‌شود، آنتوان نیز به رشد فکری، عقلی، فلسفی، جهان‌شناختی و خداشناسی می‌رسد. تو گویی هواپیما همان آنتوان است که آرام آرام تعمیر و آماده پرواز می‌شود. در واقع این آنتوان است که به کمک شازده کوچولو آماده رفتن و پرواز می‌شود. اما آنتوان انتهای نمایش با خلبان ابتدای نمایش بسیار متفاوت است. ما توسط نریشن‌ها به حقیقت افکار آنتوان و تکامل فکری و روحی او پی می‌بریم. در انتها آنتوان مانند شروع نمایش هنوز در کابین خلبان نیمه جان افتاده و نفس‌های آخر را می‌کشد. او تمام این هفت روز را در یک لحظه طی کرده است. باستانی در مقام نویسنده از افکار و سخنان و آثار اگزوپری استفاده کرده و نام خلبان را هم آنتوان گذاشته است و این تلویحاً وسعت روحی و فکری اگزوپری را هم نشان می‌دهد. باستانی تقریباً توانسته تلفیقی بین داستان شازده کوچولو، دنیای امروز، اگزوپری و ایده‌های خودش ایجاد کند.

باستانی در مقام کارگردان از دو بازیگر (سیاوش چراغی‌پور و دخترش باران چراغی پور که ده سال دارد) استفاده کرده و با این کار توانسته بار عاطفی و حسی داستان شازده کوچولو را به خوبی انتقال دهد. عنصری که در این داستان بسیار مهم است.

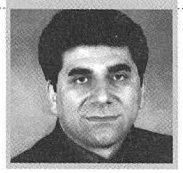
«باران چراغی‌پور» آینده‌ی روشنی دارد و می‌تواند جزو بازیگران خوب تئاتر شود. به شرطی که از همین حالا روی بیانش کار کند. «سیاوش چراغی‌پور» در نقش آنتوان لحظات نابی را خلق می‌کند، اما بازی او در جاهایی یک‌نواخت می‌شود. این شامل بیان، حس و حال و تحول در بازیگری نیز می‌شود. شاید بخشی از این مسأله به کارگردانی و هدایت او بازگردد. اما بخش دیگر مربوط به بازیگر و درک او از شخصیت، موقعیت، فضا و... است. هر چند که در بخش‌هایی هم رابطه‌ی پدر و فرزندی خود را به رخ می‌کشد، در حالی که به واقع نباید چنین باشد.

با توجه به سازه‌ی بزرگی که در نمایش به عنوان دکور از آن استفاده شده هواپیمای تک موتوره که به خوبی ساخته شده است میزانسن یک‌نواخت و تکراری به نظر می‌رسد. هواپیما خود را بر صحنه، حرکات و میزانسن‌ها تحمیل می‌کند و تماشاگران هم توجه‌شان به دکور معطوف است. بهتر آن بود که هواپیما کوچک‌تر ساخته می‌شد تا فضا برای بازی‌ها بیشتر باشد و دکور خود را به صحنه و تماشاگران تحمیل نکند.

مجموع این موارد موجب شده که زمان نمایش طولانی و ریتم آن کند شود. به ویژه آن‌که همه یا بیشتر تماشاگران با این داستان آشنا هستند و تکرار بعضی از موارد می‌تواند کسل‌کننده باشد، تعویض صحنه‌ها نیز بر طولانی بودن زمان نمایش بی‌تأثیر نیست. اما همان‌طور که گفته شد، بخشی از دیالوگ‌ها و اطلاعات داده شده در طول نمایش تکرار می‌شوند. این تکرار شامل حرکات، میزانسن، رفتار و ... نیز می‌گردد. اگر ما شاهد لحظات احتضار آنتوان هستیم و او دارد چیزی میان مرگ و زندگی را تجربه می‌کند، پس به سوی نوعی فضای سوررئال می‌رویم که باید در سرتاسر نمایش حفظ شود. اما در واقع کمتر شاهد چنین رویکردی در کل اجرا هستیم. استفاده از ویدئو پروژکشن و فیلم‌های ابتدایی و انتهایی در نمایش بسیار گویاست.

هر چند که در جشنواره همه‌ی برنامه‌ها شتاب زده پیش می‌روند و به دلیل کمبود امکانات نمی‌توان نمایشی را صد در صد نقد کرد. اما در مورد این نمایش باید گفت که اجرا در کل روان بود، اما ریتم کند و زمان طولانی از روانی آن کاسته بود. اندیشه‌ی حسن باستانی به عنوان نویسنده و کارگردان در جای جای متن و اجرا مشهود است. او به گونه‌ای سعی کرده که جهان‌شمول عمل کند و بدون در نظر گرفتن مکان خاص، با اشاره به جنگ جهانی دوم کشتار یهودی‌ها و ... را در زمانی خاص در نمایش‌اش بگنجاند.

عکس: ناصر عرفانیان

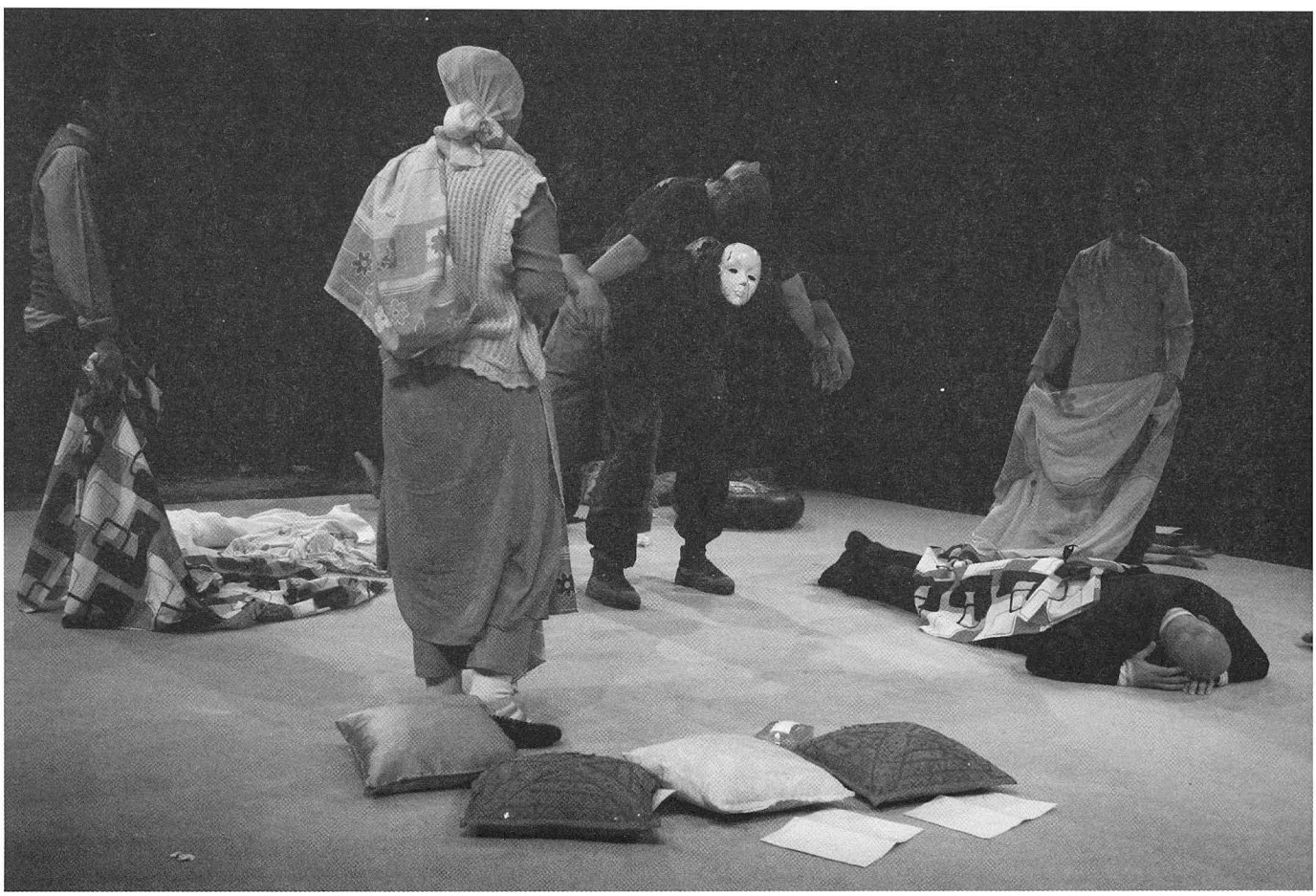


حمید کاکاسلطانی

نقد نمایش «سونامی نوردان خطه»

نوشته‌ی امیر عالمی و آرش میرطالبی و کارگردانی آرش میرطالبی

آدم‌های رهاشده در دنیای مجازی!



عکس: سیامک زمردی

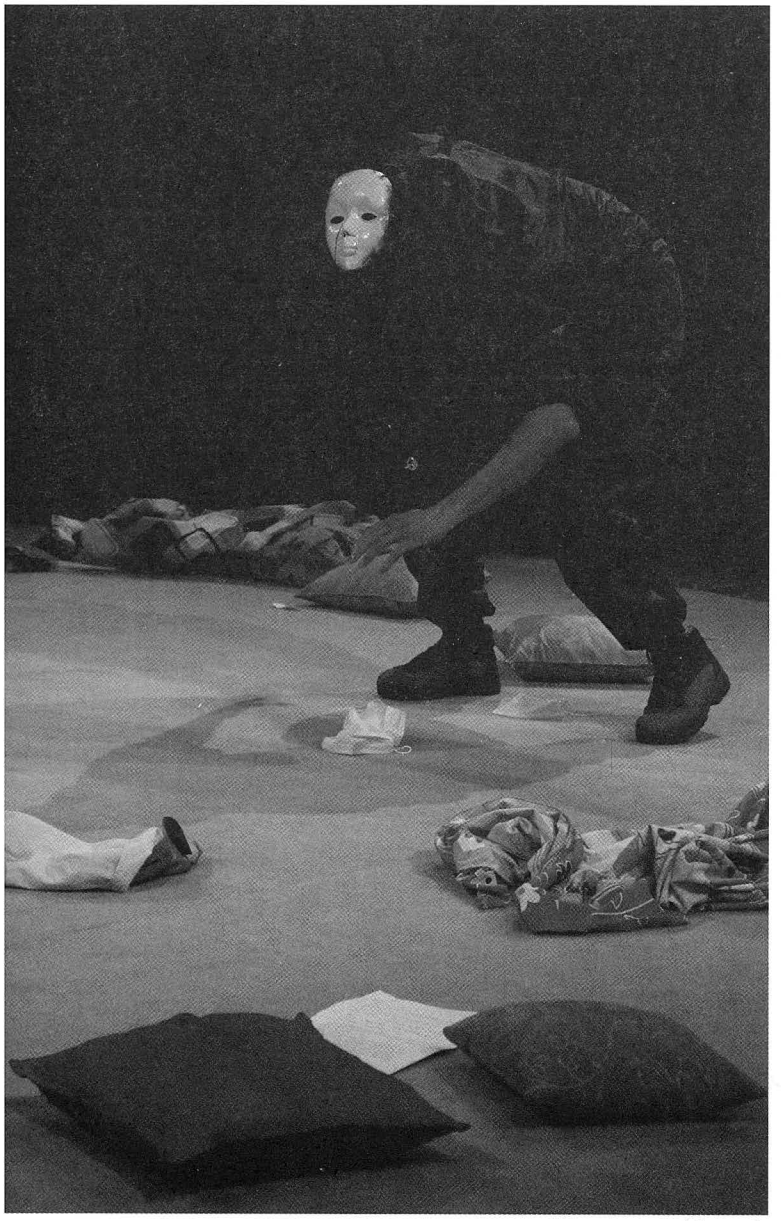
نمایش «سونامی نوردان خطه» روایت آدم‌های رهاشده در جغرافیا و خطه‌ای است که متحیّر و سرگردان در یک دنیای مجازی، منتظر ورود یک نیروی خارجی هستند. فضای نمایش نشان دهنده‌ی دنیای سوررئالیستی و غیرواقعی است، دنیایی که مبین وقایعی است که افرادی آن را در خواب می‌بینند! نمایش از وحدت زمان و مکان برخوردار نیست. نویسنده با بهره‌گیری از جمله‌ها و واژه‌های غیرمرتبط و پراکنده، استفاده از مفاهیم بسیار دور و نزدیک، درامی به وسعت انسان و جهان آفریده است! واژه‌هایی از فقر، تهاجم، بیماری، درمان، سیاست و غرب‌زدگی، پذیرش و انعطاف، تقابل و ... . به نظر می‌رسد نمایش‌نامه در گفتار و شخصیت‌پردازی مستلزم حضور یک گروه اجرایی خوب با تمرین فراوان، متکی بر بدیهه‌سازی‌های مکرّر باشد. گروه جوان با تمرینات مستمر سعی کرده‌اند ذهنیت خود را به نمایش بگذارند. اما چگونه؟ نمایش در صحنه‌ای دوسویه تماشاگر را با فضایی غیررئالیستی مواجه می‌کند. برخی از وسایل صحنه مانند سینک ظرفشویی، سنگ توالت و دوش حمام از سقف آویزان شده‌اند. پارچه‌هایی بر روی زمین پخش شده و بازیگران با لباس‌های معمولی کف صحنه خوابیده‌اند. یک شخص سیاه‌پوش با ماسک در حرکت است. صحنه به شکل مربع طراحی شده و گاهی بازیگران در خارج

از آن نیز حرکت می‌کنند. خلاصه این‌که چینش غیرمتعارف وسایل صحنه از همان ابتدا نشانه‌هایی از امور انتزاعی را یادآور می‌شود. شخصیت‌ها با حرکت‌های غیرمعمول و کاریکاتورگونه حرکت می‌کنند. گفتار هیچ‌گونه روند منطقی‌ای ندارد و کوتاه و غیرمرتبط است. در شروع نمایش شخصیت‌ها با ریتم خاص موسیقی به صورت متناوب خواب و بیداری را تکرار می‌کنند و همین حرکات غیرواقعی برای مخاطب ایجاد سؤال می‌کند. این آدم‌ها چه کسانی هستند؟ کجا هستند؟ بازیگران اگرچه با انعطاف بدن و مهارت و ارتباط درست با هم‌دیگر نوعی زیبایی بصری و چشم‌نواز را ایجاد می‌کنند و در لحظاتی موجب خنده می‌شوند، اما این حرکات و گفتار پراکنده در ارائه اطلاعات و روایت قصه و شخصیت‌پردازی نمایش، مؤثر نیست. به همین دلیل مخاطب برای فهم مضمون و محور قصه و کشف رویدادهای نمایش راه به جایی نمی‌برد. نمایش به دلیل نبود ارتباط منطقی رویدادها و پراکندگی مفهومی در ارتباط میان گیرنده و فرستنده دچار نوعی لکنت می‌شود و تماشاگر نیز علیرغم تلاش فراوان در به کار گیری تخیّل برای تکمیل این فرایند ناکام است. علت اصلی شاید، تغییر ناگهانی حوادث نمایش در شکل و مضمون و در به کارگیری وضعیت‌های جدید باشد. به عنوان مثال مفهوم سیاست در یک پرش ناگهانی جای خود را به ازدواج و یا عشق می‌دهد. بدیهی است که این تغییر ناگهانی اگرچه برای گروه اجرایی به دلیل تمرین طولانی ساده است؛ امّا برای مخاطب کمی غریب می‌نماید. پیام‌های متناوب در متن و اجرا به دلیل تنوع و گستردگی نمی‌توانند در ذهن و احساس مخاطب رسوب نمایند و همین امر مانع همسان‌سازی مخاطب می‌شود. بنابراین علاوه بر برخی از خنده‌های سطحی و کوتاه نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود و تماشاگر دچار نوعی سردرگمی می‌شود. بهره گیری از تم‌های کوچک همچون نان، لباس، دکتر، درمان، مسکن و ... سبب می‌شود تماشاگر با مجموعه‌ای از گزاره‌های فلسفی و اجتماعی مواجه‌شود که گروه اجرایی هیچ کاربرد دراماتیکی از آن‌ها نداشته است.

تغییر لحظه‌های احساسی در شخصیت ها، تناقض‌های گفتاری و رفتاری صرف، نقص عضوهای سهوی و یا عمدی شخصیت‌ها مانند کوری، لالی و ... هم نشانه‌هایی هستند که نمی‌توانند تصادفی باشند، امّا هرگز توسط کارگردان رمزگشایی نمی‌شود و تا آخر نمایش هم‌چنان در بوته‌ی ابهام باقی می‌ماند. ریتم سریع اجرا و ضرباهنگ تند بدون هیچ گونه موضوع مانع از سهیم شدن تماشاگر در نوعی از تجربه‌ی نمایشی است.

بازیگران به طور غریزی و ذاتی از انعطاف بدن و استعداد خوبی برخوردار هستند و تمرینات مستمر بر مهارت آن‌ها افزوده است، امّا این ویژگی مثبت در مسیر درونمایه‌ی نمایش نیست. روایت نمایش، نشان‌دهنده‌ی این است که شخصیت‌ها هریک منتظر یکی نیروی خارجی هستند که برخی آن را مخرّب و برخی خوشایند خود می‌دانند. اما این موضوع در کلیت نمایش در میان تم‌ها و شخصیت‌های مختلف تکثیر می‌شود و وحدت خود را از دست می‌دهد. در عین حال همین ویژگی موجب از هم گسیختگی و چندپارگی نمایش می‌شود و بر همین اساس هیچ تأثیر واحدی بر تماشاگر نمی‌گذارد! البته اجرا از طریق ارتباط درست در کنش‌های رفتاری، حرکات موزون و بازیگری خوب، انتخاب مناسب موسیقی و جلوه‌های بصری در یک ترکیب‌بندی صحیح توانسته است تصویری چشم‌نواز ارائه نماید. تلفیق درست صدای کودک با موسیقی در پایان نمایش و هماهنگی بازیگران از جمله مواردی است که به عنوان نقاط قوت گروه در تجربه‌اندوزی، می‌تواند توشه مناسبی برای کارهای آینده گروه باشد.

بدیهی است کارگردان با بهره گیری از شیوه‌های بدیع اجرایی چون پرفورمنس آرت، رقص و تأثیر گروتسک دست به یک تجربه جدید زده است، امّا آشفتگی در ضرباهنگ و کثرت مفاهیم متعدد سبب شده است که عنصر بسیار مهم تماشاگر به وضوح دیده نشود و همین امر موجب از هم گسیختگی ذهن مخاطب شود. نمایش در اجرا حتا از کوچک‌ترین سکوت معنادار در زمان فیزیکی و روانی نمایش بهره‌مند نشده است و این در حالی است که ژانر نمایش دارای خاصیتی است که می‌تواند از مکث و سکوت در انتقال پیام استفاده کند. در پایان باید گفت که گروه جوان و مستعد نمایش سونامی در انتخاب خطرپذیری بزرگی کرده است. زیرا چنان‌چه در به کارگیری کامل از عناصر و عوامل به طور صحیح استفاده نکند، مسئولیت بزرگ جذب تماشاگر را از دست می‌دهد. امّا با کمی دقت و نگاه همه جانبه، آینده‌ی درخشان و جایگاه مناسب را کسب خواهد کرد.



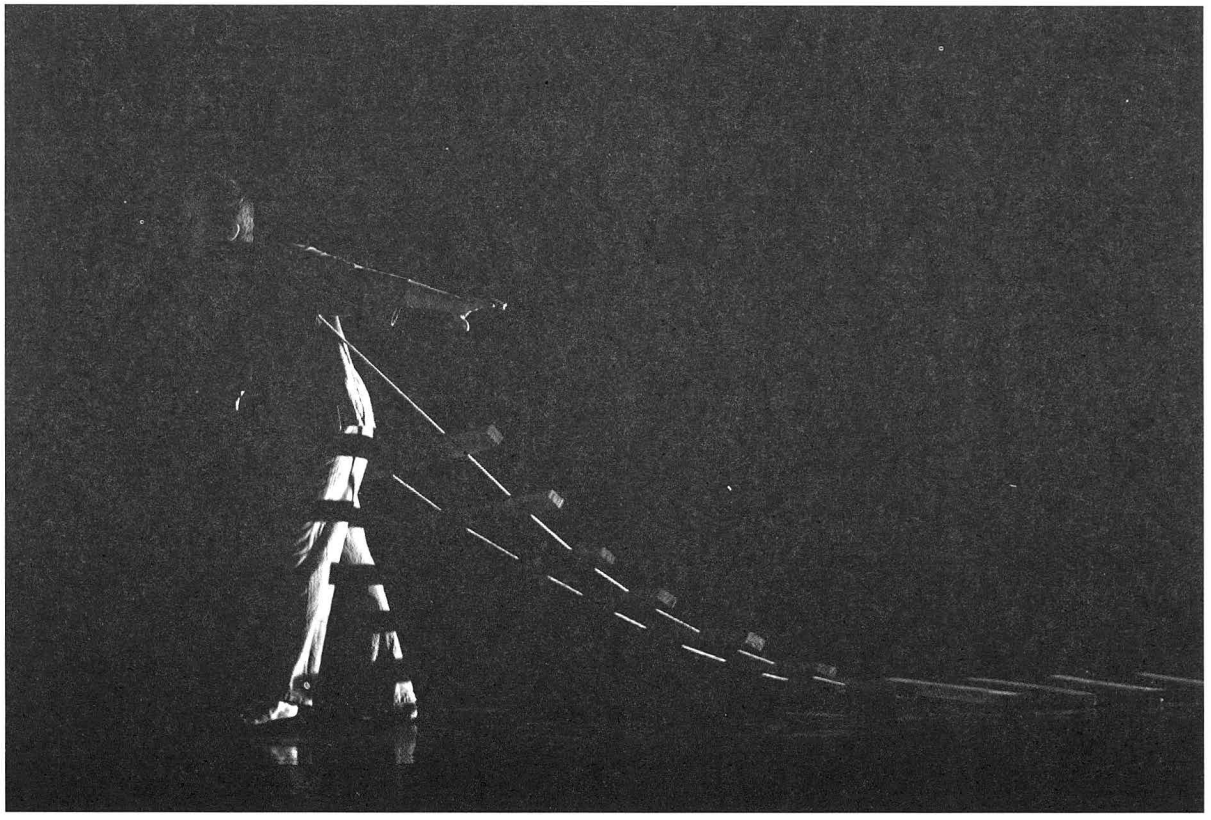
عکس: سیامک زمردی

مهدی نصیری

نقد نمایش «موسم باد و باران»

کار گروهی فرانسه

ترکیب ایده و صدا



عکس: میلاد پیامی

آیین‌هایی که نشانه‌ها، حرکت‌ها، علائم و اصوات را ابزار ارتباط با جهان غیر مادی قرار می‌دادند، در مسیر تغییر و تبدیل به تئاتر، داستان را به ساختار خود اضافه کردند و تبدیل به درام شدند. اما تقابل و درگیری در این آیین‌ها هنوز کیفیت دراماتیک نداشت. تقابل و مواجهه آن قدر در شکل گیری و تکمیل ساختار درام مهم بود که کلاسیک‌های یونان حتا خدایان را از آسمان به زمین کشیدند و در مقابل یکدیگر یا در برابر انسان و انسان – خداها قرار دادند تا عمل به بار بنشیند و درام اتفاق بیفتد.

تأثیر و جذابیت تئاتر وابسته به کنش و عمل دراماتیک است. میزان و کیفیت عمل و مواجهه دراماتیک را می‌توان با عناصر یا ابزارهای دیگر تغییر داد. اما واقعیت این است که به دشواری می‌شود درام را با حذف یا جایگزین کردن عنصر دیگری به جای عمل یا مواجهه دراماتیک متصور شد.

به عنوان مثال اتمسفر، مؤلفه‌ای است که به نسبت قدرت تأثیرگذاری می‌تواند ضعف‌های مربوط به عمل دراماتیک و یا نبود داستان را بپوشاند. اما در عین حال باید توجه داشت که تناسب و رعایت نسبت‌ها باید در تئاتر مورد توجه قرار بگیرد.

شاید مهمترین دلیل استقبال نکردن تماشاگران از «موسم باد و باران» هم ضعف‌های دراماتیک و جای خالی عناصر و مؤلفه‌های تئاتری در اجرای گروه سه نفره فرانسوی باشد.

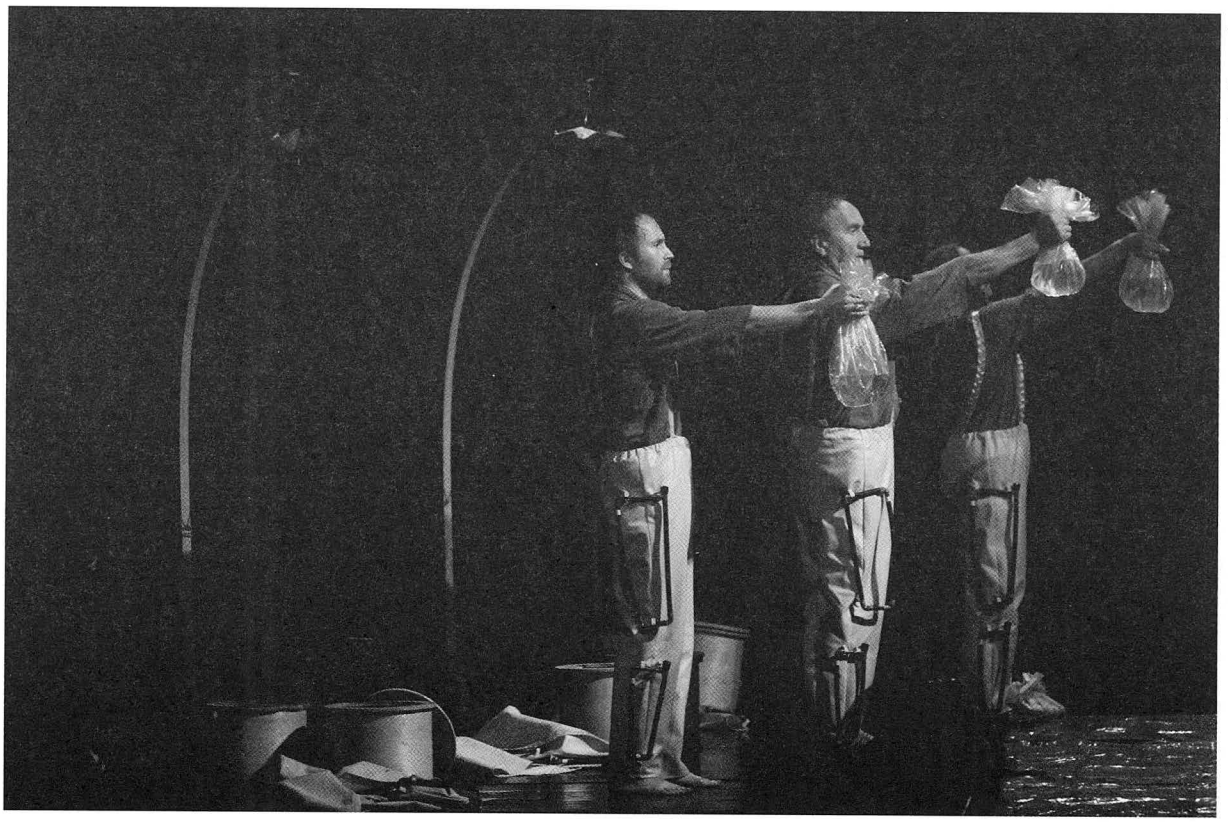
چیزهایی که داریم

نمایش در نقطه‌ی آغاز با طراحی صحنه و لباس توانسته فضای متفاوت و دست‌کم کنجکاو کننده‌ای را ایجاد کند و در مقابل تماشاگر قرار دهد. اما از همین لحظه، بیشترین چیزی که جلب توجه می‌کند اصوات و صداها هستند. اصواتی که اجسام و اشیاء آن‌ها را تولید می‌کنند. یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌هایی که در نمایش وجود دارد و به عنوان نقطه‌ی قوت

اجرا می‌توان از آن یاد کرد، پایه و اساس آن است؛ «ترکیب ایده و صدا»! بازیگران نمایش اشیاء، تارها، سیم‌ها و حجم‌ها را با هم به کار گرفته‌اند و اصواتی تولید می‌کنند که تبدیل به روح مشترک حاکم بر اجرا می‌شود و در ترکیب با حرکت ریتم و هارمونی ایجاد می‌کند.

طوفان، حرکت روی آب، کشتی، زندگی، طبیعت و ... در نمایش، با آواها و اصوات بازنمایی می‌شوند و بازیگران در مقام کارگران صحنه، آوای اشیاء را به منظور جان دادن و به حیات واداشتن زندگی وارد فضای اجرا می‌کنند.

ایده‌های خلاق گروه اجرایی برای تولید این صداها از نفس بی‌جانِ اشیاء در نمایش «موسم باد و باران» به خوبی عملی می‌شود و تقریباً در تمام مدت اجرا مخاطب با شنیدن صداها و ترکیب و توازن استفاده از آن‌ها



عکس: میلاد پیامی

در ضرباهنگ روایی نمایش لذت می‌برد. بنابراین مهم‌ترین نقطه‌ی قوت نمایش فرانسوی‌ها را باید در هدف اصلی آن‌ها یعنی به صدا درآوردن اشیاء و ایجاد هارمونی موسیقیایی از ترکیب اصوات مورد جست‌وجو قرار داد. نکته‌ی دیگر آن که گروه اجرایی به خوبی بر روی این هدف متمرکز شده و فرآیندی منظم از اعمال نمایشی و نه کنش‌های تئاتری و دراماتیک را به اجرا می‌گذارند.

جای خالی درام

هر چند بر اساس آن چه گفته شد، تلاش نمایش‌گران فرانسوی برای به اجرا در آوردن ایده‌های خلاق و جذب تماشاگر با تمرکز و توجه بر انرژی اصوات موفق بوده‌اند، اما نمایش آن‌ها چیزی فراتر از یک شوی جذاب نیست. گروه اجرایی «موسم باد و باران» حتا تلاش زیادی برای ایجاد یک زنجیره‌ی ارتباطی نظام‌مند از نشانه‌های دیداری و شنیداری به کار بسته‌اند. اما اجرایشان به اندازه‌ی کافی در ایجاد اشتراک یک تجربه‌ی هدفمند و محوری با تجربه‌ی تماشاگر موفق نیست.

در واقع زنجیره‌ی ارتباط مفهومی و حتا موضوعی نشانه‌ها بیش از آن‌که یک کلیت موضوعی و مفهومی را نتیجه بدهد، در سایه‌ی جذابیت‌های اجرایی و بازی با اشیاء قرار گرفته است. تماشاگر از شنیدن و دیدن لحظات نمایش لذت می‌برد، اما قادر به ایجاد یک خط و ربط مفهومی و موضوعی میان اعمال اجرایی نیست. بنابراین اگرچه از جزئیات اجرا لذت می‌برد، اما چون به دشواری می‌تواند کلیتی دارای مفهوم واحد را از آن نتیجه بگیرد، با مجموعه‌ی اثر ارتباط موثری برقرار نمی‌کند.

از سوی دیگر فضاسازی، خلق رویدادگاه‌ها و بازنمایی رفتارهای مشترک در فضاهای متعدد تا اندازه‌ای به منظور کلیت بخشیدن به مفاهیم به کار گرفته شده‌اند. اما آن‌چه این نظام را به نتیجه نمی‌رساند، این است که هر یک از فضاها و رویدادگاه‌ها با رویدادها و رفتارهایی که در آن‌ها قرار داده شده است، به صورت مستقل اجرا می‌شوند و مستقل هم عمل می‌کنند. در واقع به دشواری می‌توان نقاط اشتراک موضوعی و مفهومی مشخص و کمک کننده‌ای را در هر یک از این برش‌های اجرایی مستقل پیدا کرد که به نتیجه‌گیری یا دریافت موضوعی واحدی در مورد اثر منجر شوند.

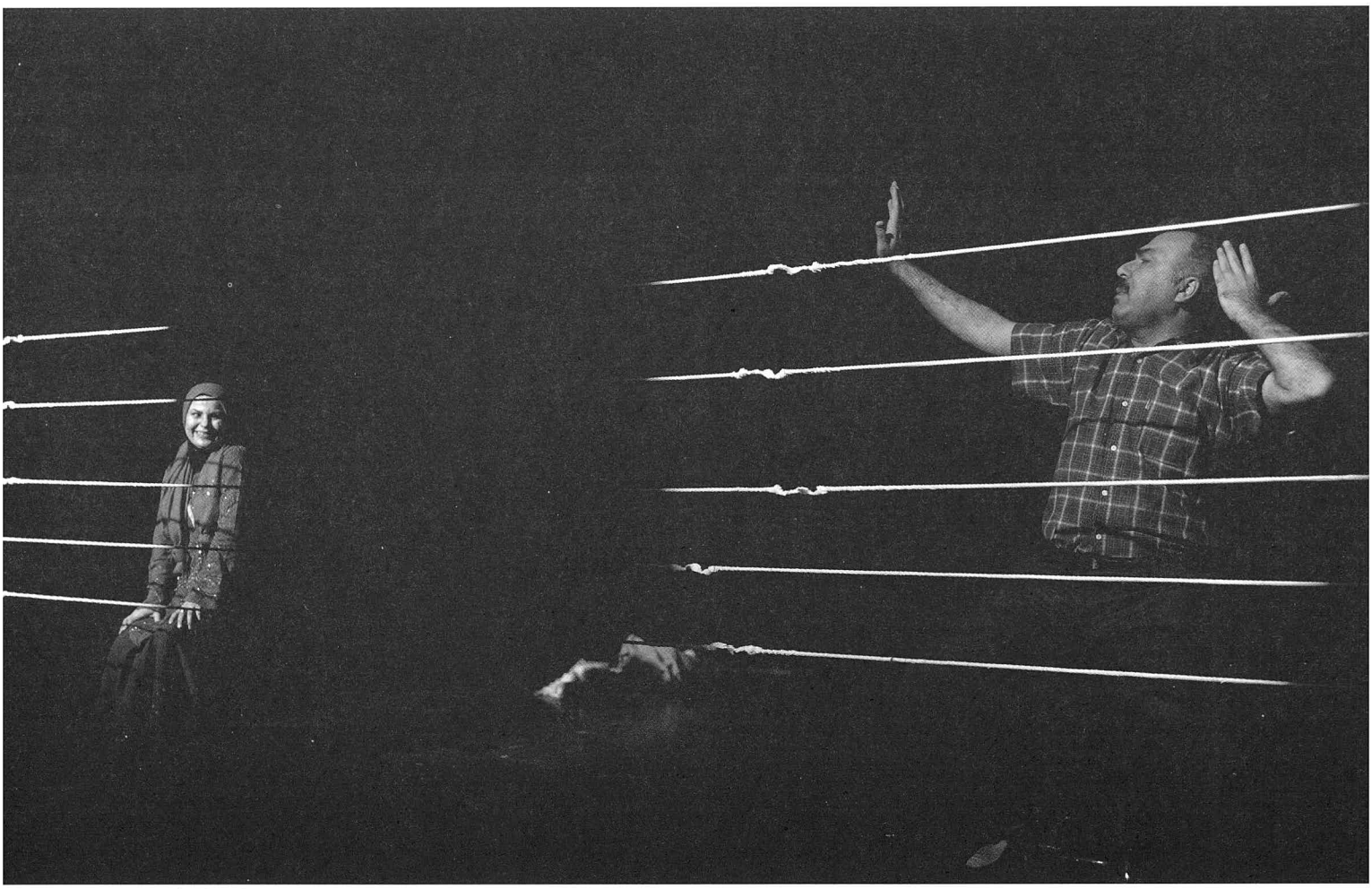
«موسم باد و باران» را بر این اساس بیش‌تر می‌توان به عنوان شوی نمایشی یا چیزی شبیه به نمایش‌های سیرک شبیه دانست. نوع ارتباط اجرا با مخاطب هم کاملاً بر همین اساس تعریف می‌شود. یعنی این که اجرا به واسطه‌ی تردستی‌ها و خلاقیت‌هایش مخاطب را شگفت‌زده می‌کند! سفر بی‌کلام بازیگران فرانسوی به جهان غریب اشیاء و اصوات تنها در همین حد با تماشاگر ارتباط برقرار می‌کند و چیزی فراتر از این نیست.

مهرداد ابروان

نقد نمایش «آوازی نرم برای جهان»

نوشته و کارگردانی فریدون ولایی

همان قصه‌ی همیشگی: ضعف ساختاری متن!



عکس: کاوه کرمی

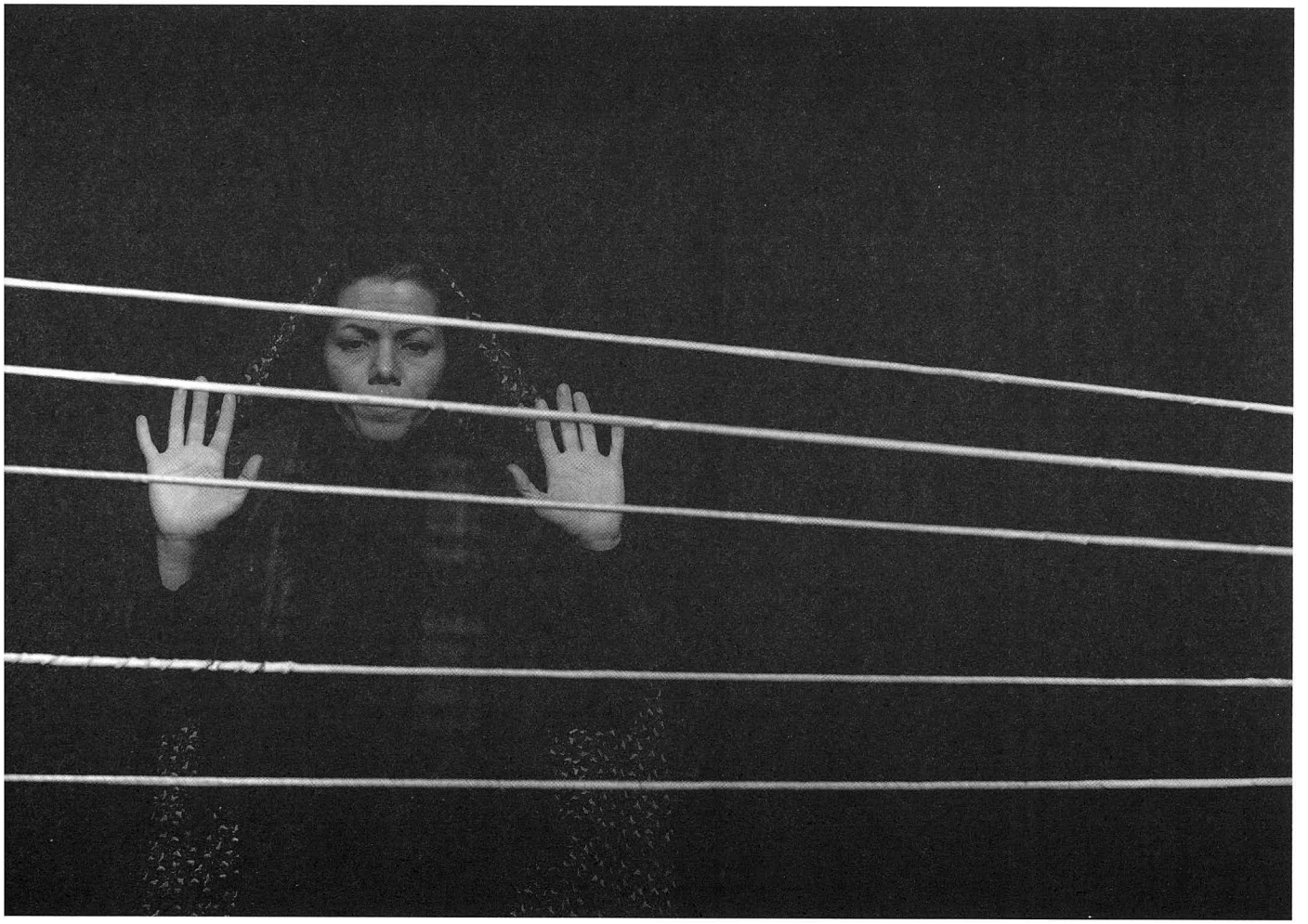
«به یاد علیرضا احمدزاده، منتقد همیشه تئاتر ایران که خیلی زود و در اوج شکوفایی مرگ را تجربه کرد.»

«آوازی نرم برای جهان» عنوان زیبایی دارد؛ این‌جا باید یاد کنم از شادروان استاد «اکبر رادی» که همیشه روی عنوان نمایش‌نامه حساس بود و همواره به دانشجویان‌اش لزوم عنوان‌های شاعرانه را گوشزد می‌کرد. خود نمایش هم البته زیباست ... با دیدن این کار، این باور در ما تقویت می‌شود که بین تئاتر تهران و شهرستان، فاصله‌ای وجود ندارد و در پاره‌ای موارد «تئاتر شهرستان» از تئاتر تهران هم‌جلوتر است.

نخستین نکته‌ی مثبت اثر، موضوع جسارت‌آمیز آن است. «عشق ممنوع خواهر و برادر نسبت به یک‌دیگر». پرداختن به این موضوع، نمایش را از آثار روزمره خارج کرده و به درامی فلسفی و روان‌شناسانه بدل می‌کند. هر چند مفهوم گناه از اساسی‌ترین موضوعات تکرارشونده در ادبیات نمایشی است و این مسأله در این نمایش با عنصر سیب بیان می‌شود، اما چون دیگر زمینه‌های فراگیر تا همیشه قابلیت کنکاش و تعمق را داراست. شیوه‌ی اجرایی هم جذاب است. کل نمایش از ورای طناب‌هایی،

رو به تماشـاگران بازی می‌شود، اما تماشاگر بعد از چندی این شـکل را فراموش و داسـتان را دنبال می‌کند و هیچ خلأیـی‌هـم پیـدانمی‌کنـد.

نمایش از فضاسازی خوبی هم برخوردار است، به خصوص صحنه‌ی به پیشواز مرگ رفتن سهراب با استفاده آگاهانه از نـور و افکت خوب از کار در آمده و قوت کارگردانی را نشـان می‌دهد. بازی‌ها هم نرم و روان اسـت و به خوبی



با تماشـاگران ارتباط برقرار می‌کند. فقط لازم بود بازیگر نقش جهـان (پدر) از نوع بازی‌های متداول فاصله گرفته تـا ابعاد پیچیده و روان‌شناسـانه‌ی نقـش را بهتر بازتاب هـد

ضعف اساسـی اثر، سـاختار متن آن اسـت. در واقع درام از لحظه‌ای آغاز می‌شـود که مشـخص می‌گردد سـارا و سـهراب خواهر و برادر هسـتند: یعنی حدوداً یک سـوم پایانـی نمایش‌نامـه تا قبل از این لحظه، متن به شـدت دچـار پرگویی اسـت؛ البتـه پرگویی صفت مشـخصه‌ی اغلب نمایش‌نامه‌هـای ایرانی و حتا آثار بعضی از بزرگان نمایش‌نامه‌نویسـی اسـت. تـا این‌جا اطلاعاتـی در متن گنجانده شـده که در راسـتای چالش اصلی اثر نیسـت.

همان‌گونـه که اسـتاد ابراهیم مکی در کتاب ارزشـمند «شـناخت عوامـل نمایش» بیـان می‌دارد «کشـمکش اصلی درام از همان آغاز باید خود را نشان بدهد و مرحله بـه مرحلـه به اوج بـرود.» در واقع سـاختار متن، حالتی بـر عکس دارد و گویی می‌بایسـت روایت از آخر صورت گیرد. قضیه‌ی فرسـتادن گوشـواره هم در پایان به شدت کلیشـه‌ای است و اثر را به طرف ملودرام می‌برد. در واقع بعـد از صحنه تصادف باید نمایش تمام می‌شـد، در این صورت اثـر پایان قدرتمندتری پیـدا می‌کرد. تمام آن‌چه بعد از این صحنه گفته می‌شـود، توضیحات تکراری است وازتأثیـراثـرمی‌کاهـد.

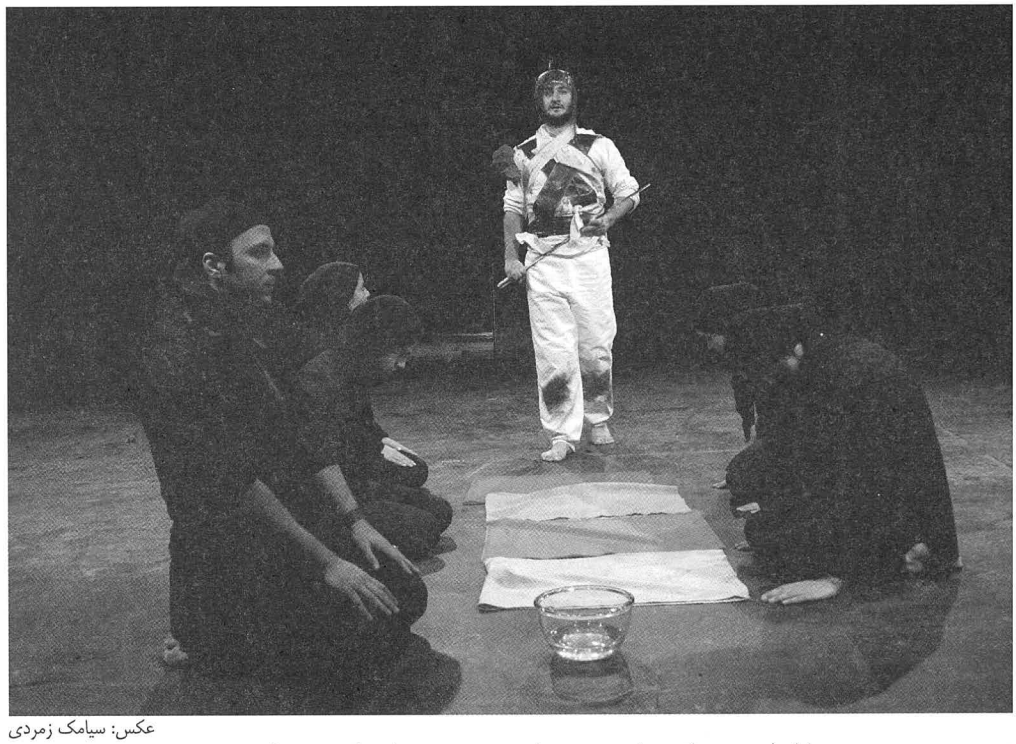
امیرحسین سیادت

نقد نمایشِ «ای قاصدِ سلطان غریبان مطلب آب»

نوشته و کارگردانی محسن رنجبر

«گفتِ» بی‌جوابِ تعزیه

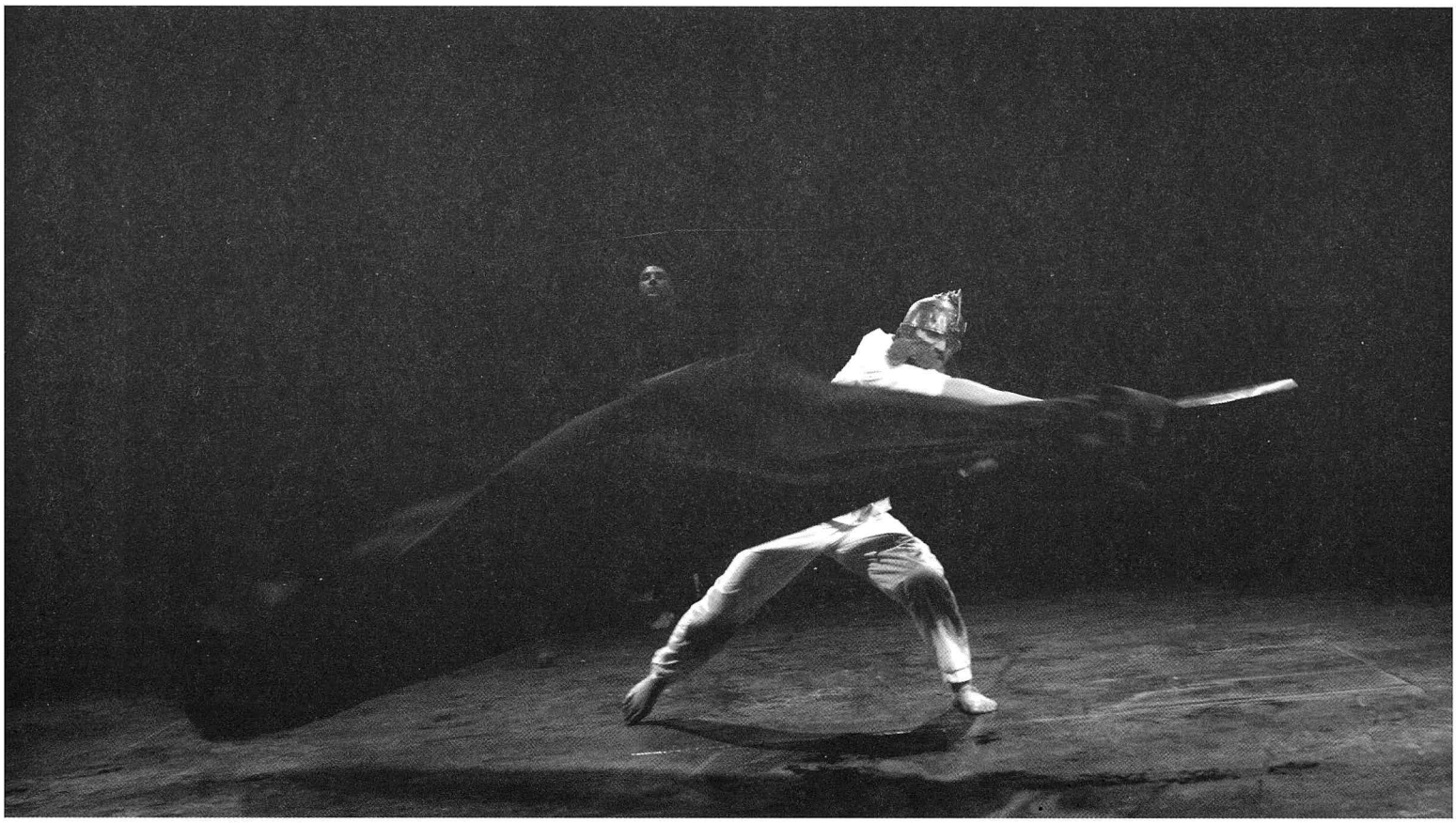
امروز از تعزیه، جز قالبی منجمد و ساکن در برهه‌ای از تاریخ باقی نمانده است. این نوع نمایش تا اندازه‌ای به دلیل منطبق نبودن با شرایط امروز جامعه آرام آرام به حاشیه رفته و غبارِ زمان گرفته و به لحاظ خلاقیّت و تحوّل‌پذیری چندان به روز نشده است. تعداد افرادی که به واسطه‌ی شناختِ عمیق، نسبت به ریشه‌های این سنّتِ نمایشی، پیشنهادهای معقول و درخورِ توجّهی برای احیای شگردهای اجرایی‌آن و احضارِ روحِ کهن‌اش بر صحنه‌ی تئاتر (و پیشِ چشمِ مخاطبِ تئاتر) با هدفِ طرحِ مسایلِ امروزی داشته باشند، هم زیاد نیست. هنرمندانی که به منظورِ بهره‌برداری از امکاناتِ اجراییِ تعزیه به سراغِ آن بروند و طی گفت‌وگویی دوسویه به همان اندازه که از این قالبِ سنّتیِ وام می‌گیرند، امکانِ بقایش را در بطنِ تئاتر زمانه و با ساختی نو فراهم آورند، هم انگشت‌شمار است. در عوضِ بسیارند آثاری که به همان کلیشه‌های همیشه‌گی و آزمون پس داده‌ی این قالبِ نمایشی بسنده می‌کنند و بی‌آن که امکانِ تازه‌ای پیشِ روی آن بگذارند، تنها از آن می‌گیرند. چنین آثاری به جایِ آن که ظرفیت‌های نهفته در نمایشِ سنّتی را در آزمونِ صحنه‌ی امروز آزاد سازند، مخاطب‌شان را از زمانِ خود جدا و او را به گذشته‌ای دورپرتاب می‌کنند: به مرحله‌ی «ماقبلِ تئاتر».



عکس: سیامک زمردی

نمایشِ «ای قاصد سلطان غریبان مطلب آب» هر چند بنا به آن‌چه در برنوشت آن آمده، داعیه‌ی رویکردِ نخست را دارد، امّا به دلایلی که خواهد آمد در دسته‌ی دوّم جای می‌گیرد. امتیازِ برجسته‌ی تعزیه برای خلقِ تئاتر (به معنای مدرنِ کلمه که آن را از نمایش‌های سنّتی ـ آیینی جدا می‌سازد) جنبه‌های شکلی و فرمی آن است و نه مفهومِ آیینی فجایعِ عاشورا. اگر کشف و استفاده‌ی به‌جا از این جنبه‌های شکلی می‌تواند در رساندنِ آن‌ها به ساختی نو و تئاتری مؤثر باشد، تکیه بر مفاهیمِ آیینیِ تعزیه حاصلِ کار را به همان نسبت از تئاتر دور می‌کند.

تعزیه با همه‌ی ارزش‌های آیینی، اسطوره‌شناختی و زیباشناختی‌اش به واسطه‌ی کیفیّتِ ارتباطش با مخاطب مربوط است به مرحله‌ی ماقبلِ تئاتر. تئاتر متعلّق است به فرهنگِ گفت‌وگو و فرهنگی که در آن فردیّت انسانی، تباین و تفاوتِ دیدگاه معنا و اعتبار دارد و نقد و نقضِ هر اندیشه و نظر به رسمیّت شناخته می‌شود. در تعزیه امّا نقش‌ها فردیّت و تشخّص ندارند و به‌عکسِ تراژدی‌های آتنی (که اساسی‌ترین مفاهیمِ روان‌شناسی، استوار به ابعادِ پیچیده‌ی شخصیت‌های آن‌ها تعریف و نام‌گذاری شده است) فاقدِ روان‌شناسی هستند. در تعزیه همه یا خیرند یا شرّ. به همین دلیل قرار نیست داوری مخاطب را به چالش بکشند. بارِ داوری را پیشاپیش آسمان بر دوشِ توده‌ی مخاطب نهاده و مخاطب، همراهِ بازیگر (چه اولیاء و چه اشقیاء) در یک هم‌سویی آیینی، طرفِ خیر را می‌گیرد. در تئاتر اما نقش‌ها پیچیده‌اند و دارای جنبه‌های روان‌شناختی که در قطب‌بندی اعتقادی و از پیش مشخّصِ خیر و شرّ حل نمی‌شوند. خیر و شرّ بودنِ آن‌ها را (آن هم نه با آن وضوح و صراحتِ نمایش‌های آیینی) در نهایتِ ساختمانِ اثر و تحلیلِ مخاطب روشن می‌کند نه اعتقادِ بنیادی و هم‌سانِ تماشاگر و بازیگر. محوریت

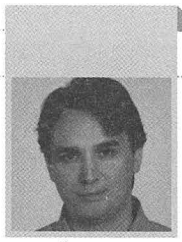


عکس: سیامک زمردی

بخشیدن به مفهوم آیینیِ تعزیه زمانی درام و تئاتر را نتیجه می‌دهد که صاحب اثر اندکی از مرزبندی‌های معمول و قطبیّت‌های اسطوره‌ای تعزیه فاصله بگیرد و همان عناصرِ آشنا و همیشگی را در نسبتی پیچیده‌تر، مبهم‌تر، انسانی‌تر و زمینی‌تری به کار ببرد تا آن که ساز و کارِ دراماتیکِ اثر جمع‌بندیِ نهایی را به تماشاگر واگذار کند.

نمونه‌های درخشان چنین رویکردی در ادبیات دراماتیکِ ما آثاری هستند چون «روزِ واقعه» (بهرام بیضایی) یا «پل» و «اسب‌ها» (محمد رحمانیان). بدین ترتیب نمایشی چون «اسب‌ها» تئاتری‌ست که از فرم و مضامینِ نمایشی آیینی بهره جسته، اما خود دیگر آیین نیست. این درست بر خلاف رویکردِ محسن رنجبر در «ای قاصد سلطان...» است که بر پررنگ کردن همان مضامینِ اسطوره‌ای و همان قطب‌بندی‌ها و وضوحِ تعزیه پای می‌فشارد. در آغاز نمایش، کاسه‌ی آب (به عنوانِ محوری‌ترین مفهوم تعزیه که ریشه‌های آن را در تحلیل‌های اسطوره‌ای به آیین‌های کشاورزیِ دورانِ مادرکایی می‌رساند) در مرکزِ صحنه است و پرتو نوری که از بالا به آن می‌تابد بنیادی‌ترین مفهوم تعزیه را به خوبی بازتاب می‌دهد. نمایش با همین تصویر به پایان می‌رسد، با این تفاوت که این‌بار آب به رنگِ خون درآمده است؛ خونی که دستانِ سپاهیانِ شر به آن آلوده است. پس همه چیز در مسیر همین طرحِ دوتاییِ خیر و شر است که گسترش می‌یابد و پیش می‌رود. نمایش به لحاظِ فکراجرایی، در بیشترِ مواقع به قراردادها و تمهیداتِ آشنای تعزیه متکی است: طرّاحیِ صحنه‌یِ موجز و کاربردی، تأکید بر نشانه‌شناسیِ رنگ که نیروی خیر را با سفید و سبز، و شر را با سیاه و سرخ می‌شناساند، استفاده‌ی خلاقانه و متفاوت از سازهای کوبه‌ای، وفورِ میزانسن‌هایی که شبیهِ عباس و فرستادگانِ یزید با یک‌دیگر مواجه می‌شوند بی آن که رو در روی هم بایستند (معمولاً هر دو رو به تماشاگر، یا در جهتِ عکسِ یک‌دیگر می‌ایستند)، شکستنِ کلامِ منظوم و آهنگینِ نمایش میانِ اعضای دسته‌ی سپاهیانِ شر و به یک‌باره هم‌آواز شدنِ آن‌ها که به خصوص در صحنه‌ی یک‌صدا شدنِ آن‌ها برای هم‌راه کردنِ عباس، به لطفِ مهارت عوامل در هم‌سرایی، تأثیرگذار و تکان‌دهنده از آب در آمده یا استفاده‌ی چند منظوره و ترکیبی از ابزار صحنه (مثلاً پارچه که هم حکمِ ریسمانی جنگی را دارد و هم پهنه‌ی دشتی که از خونِ گل‌باران شده؛ یا گلی که از خون بر تنِ عبّاس روییده و با بندی به دهانِ دشمن می‌رسد).

بیشتر بازی‌ها قابلِ دفاع‌اند و موسیقی و افکت‌های صوتی هم‌آهنگ با اجرا. نورپردازیِ اکسپرسیونیستی به هر صحنه، بنا به حسّ و حال غالب، رنگی خاص بخشیده است. جایی که عباس در عمق نشسته و سردمدارِ سپاهِ شر در پیش‌زمینه، نور از منتهای عمق صحنه به سمتِ مخاطب می‌تابد تا تصویرِ عبّاس درخشان و تصویرِ دشمنِ او ضدّنور شود. دو آینه‌ی بزرگ که بر چرخ سوار شده و قابلِ حمل‌اند نیز بدل به عنصری کارساز در صحنه‌ی نمایش شده‌اند. به یاری همین تمهید، شهادتِ پایانیِ عبّاس با ظرافت و بدون تأکید بر احساسات که معمول این قبیل مجالس درآمده است. عباس به سمت آینه می‌رود، آینه باز می‌شود و او به آن سوی آینه می‌رود. مجموعِ این‌ها از «ای قاصدِ سلطان...» تعزیه‌ای ساخته که در دقایقی دیدنی و قابل دفاع است، امّا در کل با فاصله از پیچیدگی‌های دراماتیک و در چارچوبِ همان کالبد منجمدی که پیش‌تر توضیح داده شد و به نظر می‌رسد همین! هر چند صاحب اثر مدّعی‌ست که «شکل‌های نوینِ اجرایی» را از دلِ نسخه‌ی تعزیه‌ی شهادتِ حضرت عبّاس بیرون کشیده، اما لازمه‌ی هر نوع گفت‌وگو با تاریخِ قالبی هنری، دگردیسیِ توأمانِ فرم و ایده در نسبتی دیالکتیکی‌ست و «ای قاصد سلطان ...» در غیابِ این فراشد، بی آن به تعزیه بیافزاید تنها از آن مایه می‌گیرد. «گفت» تعزیه به گفت‌وگویی دو سویه بدل نمی‌شود و بی‌جواب می‌ماند.



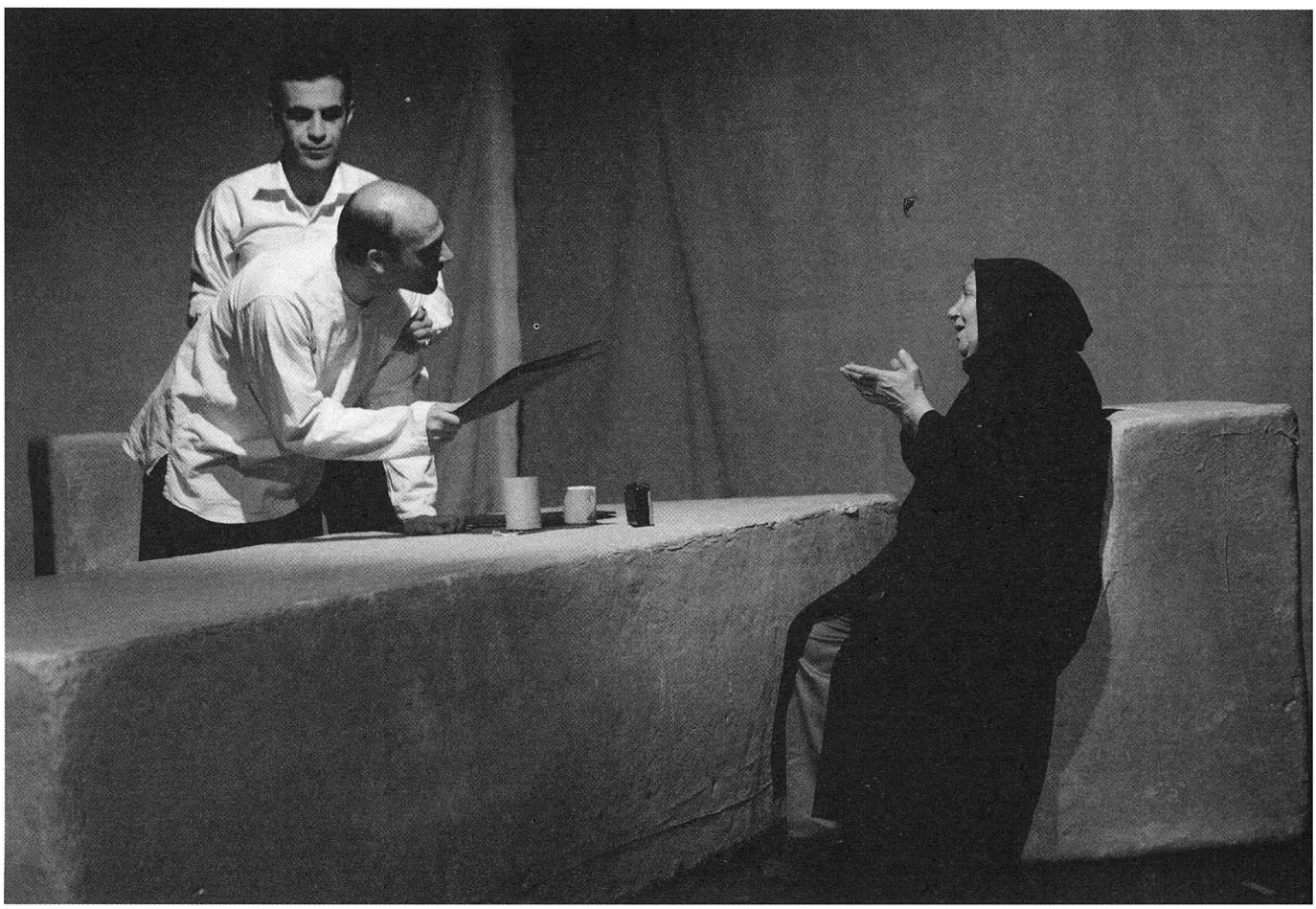
رضا آشفته

نقد نمایش "مرگ کسب و کار من است"

نوشته‌ی صحرا رمضانیان و کارگردانی محمدرضا درند و سعید زندی

عینیت و ذهنیت در صحنه‌ی نمایش

پرداختن به مقوله‌ی مرگ در مدیوم تئاتر بسیار سخت است، زیرا که مرگ، مقوله‌ای متافیزیکی و تئاتر، امری کاملاً عینی است. اما این که بخواهی در تئاتر به مرگ بپردازی، یک امر محال هم نیست. ولی در عین حال کمی سخت و غامض می‌نماید. با این تعابیر محمدرضا درند و سعید زندی موفق شده‌اند که ما را در مواجهه با مرگ مشغول گردانند. بالآخره تئاتر باید دل‌مشغولی‌ای داشته باشد تا تماشاگر بخواهد یا بتواند آن را دنبال کند. اصطلاحاً کاری که مخاطب را مشغول نکند، دو دلیل دارد. اول احتمال دارد که این کار ضرباهنگ درستی نداشته باشد. احتمال دوم این است که آن کار اصلاً تئاتر نباشد. تئاتر برای دیده شدن در وهله‌ی اول نیاز به ضرباهنگ درست دارد. در صحنه هر چیزی با داشتن چنین مشخصه‌ای دست‌کم یک بار دیده خواهد شد. در مرحله‌ی بعد تئاتر بودن و جوهرهی این هنر است که معیاری برای دوام و بقای آن چیزی است که دیده شده و ما آن را تئاتر می‌نامیم. حالا در هر سبک و سیاقی که دل‌خواه گروه اجرایی است، کار شده باشد. مثلاً «مرگ کسب و کار من است» بین امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم در جریان است و هر دو وجه را هم دارد. اما امپرسیونسیونیسم در آن غالب است. در این نمایش لحظه‌ها و ذهنیت‌هایی وجود دارد که برجسته می‌گردد. آن‌قدر که از شکل عینی و طبیعی خود دور شده و جزیی از یک فضای کاملاً ذهنی و سیال و معلق می‌گردد. نمایش روند سیالی دارد و در آن تکنیک سیال ذهن عیان می‌شود. برای همین ما در نمایش روندی خطی مواجه نمی‌شویم. نظم موجود برهم ریخته است. دختری جوان به نام پریوش (با بازی مریم عطیه میرزایی)، خود را زنده



عکس: رضا موسوی

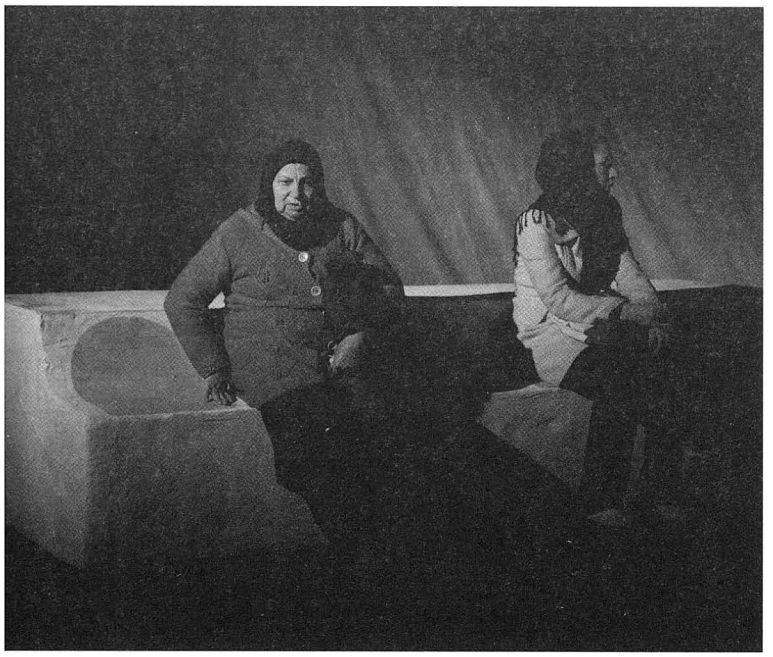
به گور کرده است. دو بازپرس (سعید زندی و سید فرهاد لاری) از بتول (ثریا شیرزادی)، مرده‌شور بازجویی می‌کنند که به گونه‌ای در این بازی غیرمرسوم نقشِ داشته است. البته او دست‌خط پریوش را هم دارد که در این بازی کاملاً بی‌تقصیر است و این فقط خواست خود اوست. پریوش تومورِی بدخیم در مغز خود دارد و هر لحظه احتمال فرارسیدن مرگ وجود دارد. اما تاب و توانی ندارد که زندگی را ادامه بدهد. زیرا حمید، شوهرش او را به خاطر این شرایط بد و بیماری ترک کرده است. در این بازی یک زن دیگر به نام زهره (ندا صادقیان) هم حضور دارد. حمید، زهره را اسیر خود کرده است. زهره شرایط روحی خوبی ندارد. او که از کرمانشاه برای دانشگاه به تهران آمده، به دلیل پریشان‌حالی در خیابان‌ها پرسه می‌زند و به دلیل آن‌که از حمید می‌ترسیده یک‌روز خود را در ماشین آن مرد سواره می‌بیند. این برخورد سرآغاز بی‌چارگی زهره هم خواهد بود. وقتی پریوش متوجه این ماجرا می‌شود از زندگی و شوهرش دل می‌کند. پس به سمت بتول می‌رود تا به انگیزه‌ی فیلم ساختن و محبت به دخترش که بیماری ام اس دارد توجه‌اش را جلب کند. موفق هم می‌شود. زیرا زنده، به گور سپرده شده است. البته او فیلمی هم ساخته تا حمید را متوجه این بازی خطرناک گرداند. بازجوها بتول را مقصر می‌دانند. گویا بتول باید روانه‌ی زندان شود. اما زهره هم پس از چندی خودکشی می‌کند. برای این‌که پریوش را به نام زهره در خاک سپرده‌اند.

این فضا اصلاً شکل معمول ندارد، چون از نظم برهم ریخته‌ی چند آدم خبر می‌دهد. آدم‌هایی که به ناچار به سمت خودکشی و ویران‌گری خودخواسته می‌روند.

اما اشکال عمده، در این نمایش یا متن، پرداختن به موضوع دنیای پس از مرگ است پریوش اظهار ندامت می‌کند. این ندامت باید پیش از مرگ برای او متجلی شود وپرداختن به آن پس از مرگ چندان منطقی نیست. دلیل آن هم این است که همه‌ی ما و حتا صحرا رمضانیان از عقوبت پس از مرگ بی‌خبریم. البته می‌دانیم چه خبر است، اما این نکته با ایهام و وهمِ همراه است. بنابراین اگر هم قرار است چیزی گفته شود، شیوه‌اش کاملاً مسقیم‌گویی نیست. مثلاً خواب یکی از افرادی که با پریوش بگومگو و دوستی داشته، می-تواند جایگزینی برای این بخش از روایت باشد.

ابزار کار برای پرداختن به مقوله‌ی مرگ در فضایی ساده و با کم‌ترین وسایل ممکن شده است. صحنه‌ها کوتاه و برهم ریخته هستند، بنابراین در وسط صحنه یک شی می‌تواند نقش میز بازجوها، ایستگاه اتوبوس خط واحد و پاروان مرده‌شویی و به عبارتی سنگ لحد را ایفا کند. این خود جابه‌جایی‌ها را تسریع می‌کند. فاصله‌ی بین صحنه با موسیقی، آمد و شد نور، حضور بازیگران و آوردن یک شیء مانند مبلمان پر می‌شود. این تکنیک مانع از افتادن ضرباهنگ اجرا در کلیت آن خواهد شد. به تعبیر دیگر می‌توانیم صحنه‌آرایی "مرگ کسب و کار من است" را مینی‌مالیستی تلقی کنیم. اختصار و ایجاز در آن طراحی صحنه وجود دارد و حتا جریان بازی هم با این اختصار در ارائه حس پیش می‌رود.

در صحنه دو دیوار را می‌بینیم که در یک نقطه با هم تلاقی دارند. رنگ مرده‌ای در فضا موج می‌زند. در پایین هم پرونده‌هایی وجود دارند که دلالت بر دنباله‌دار بودن ماجراهای پر اهمیت بر زمین دارند. اما در پایان انگار این دادگاه نه در زمین که در آسمان و در حضور دو فرشته‌ی



عکس: رضا موسوی

معروف نکیر و منکر در حال اجرا شدن است. در واقع بدین ترتیب بُعد متافیزیکی نمایش هم تقویت و برجسته می‌شود. این‌که بتول، زهره و پریوش در سایه پرونده‌ای را در دست گرفته‌اند و به صحنه پا می‌گذارند، نشانه‌ای از دنیای پس از مرگ است. استفاده از ویدئو پروژکشن نیز در نمایش به قاعده و به اندازه است. اعترافات پریوش پیش از رفتن در گور و در لای کفن دیدنی و شنیدنی و در عین حال خوفناک است. این خوفناکی در بازی دو بازجو در هم شکسته می‌شود. آن‌ها با تکرار برخی از کلمات، خوردن تنقلات، ریختن چای داغ بر تن و سوختن و ساختن، بگومگو با خود، درگیر شدن با بتول و غیره جلوه‌ی طنزگونه‌ای را بر این لحظات غم‌انگیز هم‌سو می‌گردانند. یعنی جلوه‌ی طنز باعث تلطیف روایت تراژیک می‌شود. این هم از امتیازهای این اجراست که مقوله‌ی سخت و ناباوری مرگ را به باور قابل درک و تاملی تبدیل می‌کند. گروه کرمانشاهی در زمینه بازیگری هم موفق هستند. اما بازیگران زن به جز چند لحظه در دیالوگ‌های میان پریوش و بتول و زمانی که پریوش در زمان مرده شستن خیلی راحت صبحانه می‌خورد، جلوه‌ی کمیکی را در صحنه ارائه نمی‌کنند. حس‌ها درست مثل حال و هوای ذهنی و روانی همین آدم‌ها تند و عصبی و پریشان هستند. جنس بازی‌ها درست و به موقع است و همین نکته‌ی بارز دیده شدن کار است. در عین‌حال بازیگر نقش بتول گریه‌ها و عجز و لابه‌هایش به خوبی ارائه می‌دهد. او یک دختر مریض و یک پسر لاابالی دارد. پس باید به تنهایی خورد و خوراک آن‌ها را تامین کند. بتول باید دوا و دکتر آرزو را فراهم کند و بتواند قرض‌های اکبر را بدهد. پس بازیِ‌اش متفاوت خواهد بود و کاملاً عینی‌تر. زهره اما پریشان است و کاملاً درونی. پریوش بین این دو حس و حال قرار دارد. او دارد از طبیعت زندگی دل می‌کند و به پریشانی مطلق پا می‌نهد. اما بازجوها بسیار عادی و اهل زندگی هستند. همین تنوع نگاه در بازی جلوهی درستی به روابط می‌بخشد و موفقیت نمایش را تضمین می‌کند.

همایون علی آبادی

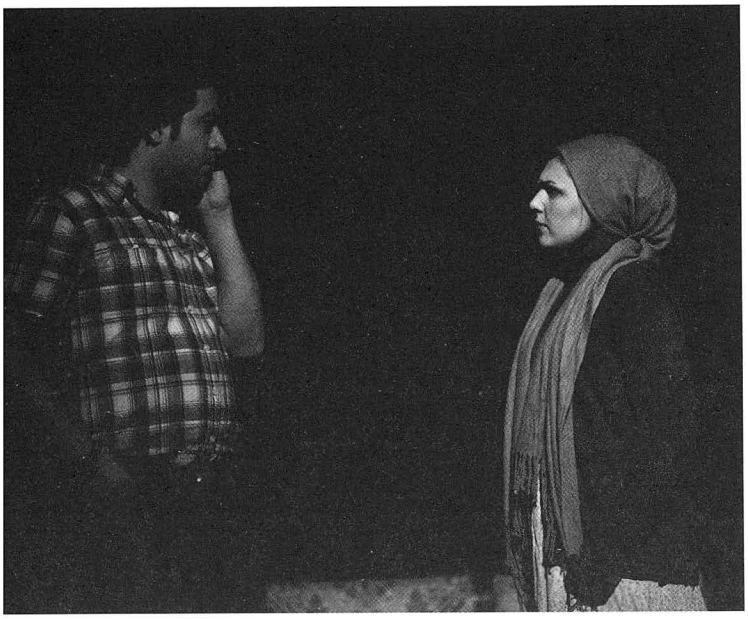
نقد نمایش «ملکه موریانه‌ها»

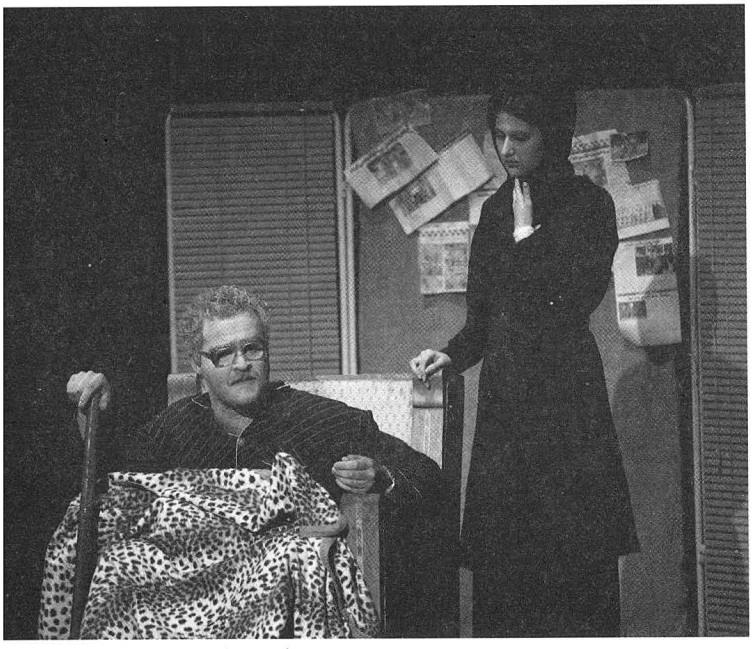
نوشته‌ی صحرا رمضانیان و کارگردانی فرزانه سلحشور و مهسا آبیز

فضل در جای دیگر نشیند

کار جمع و جور و شسته رفته «ملکه موریانه‌ها» رغمارغم بازی‌هایی که نه چنگی بر دست که حتا چنگی بر دل هم نزدند و نیز با وجود میزانسن‌های آشفته کارگردان، در کل به سبب اندیشه و جهان‌بینی درام نویس از دل برآمد و لاجرم بر دل نشست. به اعتقاد من متن این اثر حرکتی در ژرف ساخت و لایه‌های عمیق و اندیشه برانگیز بود. نگاه و نازکاری ظریف یک هنرمند درام نویس، به کار طیف و تاشی به غایت زیبا و فریبا بخشیده بود. شخصیت‌پردازی‌های عمیق و دقیق نسرین و سیمین و نیز آن شارلاتان بدذات یعنی فریدون که پیکان تیپیکال بسیاری از جوانان آلامد روزگار ما بود و بر این باور مصرّ و مقر بود که بهترین نوع وفاداری خوب به خیانت کردن است. بخشی از این نگاه ظریف است. در کل روابط به ورطه و پرتگاه و مغاکی وسیع کشانده می‌شدند، اما آن اندیشه و مضمون که به زیبایی زندگی و «حیات موریانه‌ها» را که بر اساس شعر حکیم توس به یاد می‌آورد که: «میازار موری که دانه کش است / که جان دارد و جان شیرین خوش است». نمایش این تداعی را به واقع بر حومه و حوالی ذهن می‌غلتاند. نمایش دیدنی بود. سیمین و نسرین با بازی‌های انرژیک بازیگران فقط لایه و رویه‌ی اندیشه‌های متبلور سرکار خانم صحرا رمضانیان را تجسم و تجسد بخشیدند و از معناهای ژرف‌ساخت آن تغافل کردند. این گناهی است که من هرگز به کارگردان‌های این اثر نمی‌بخشم. پایان‌بندی زیبا، دیالوگ‌های محکم و متقن و اساساً ساختار این اثر، آن را در شمار تک کارهای ناب تئاتر فجر نشان داد. در گفت‌وگوی شتابزده در اختتامیه کار با نویسنده این باور در ذهن من شکل گرفت که متن این اثر با صاحب عله و متن‌نویس آن چقدر خوب چفت و بست و جزم و جفت خواهد شد. خانم رمضانیان چه زیبا و چه ساده درون و ژرف‌نای مسایل معاصر یک خانواده مدرن را واکاوی می‌کند. در این کار اصل موضوع، ارتباط و کنکاش و کنجکاوی در تفهیم و تفاهم و تفهم است.

دو خواهر یکی خانه‌دار و دیگری استاد دانشگاه و فریدون شوهر نسرین که می‌کوشد حس عمیق زنش را با ارتباطی نامشروع و صد البته باب روز با زن دیگری مشوّه و مخدوش کند. اما سرانجام در می‌یابد که بجویید تا بیابید. آن را که نجویند نیابند. خدا قوت خانم صحرا رمضانیان! چقدر ساده عمق رابطه را آماج گرفتید و چه زیبا و مؤمنانه اجرایی و متنی نوشتید و پرداختید که با همه‌ی نکث و نقص‌هایش یک تراژدی مدرن– از نوع آرتور میلری – بر ساحت صحنه آفریدند. من امیدوارم که تعاملات اجرایی از متونی که درد و دُرد دارند و حرفی برای گفتن دارند و از جهان‌اندیشگی بهره‌ها گرفته‌اند، دست کم صاحب متن را به فیض و فضل برسانند که گفته‌اند فضل در جای دیگر نشیند و تقدم فضل بدان گونه است که این اجرای اصحاب جوان تئاتر مشهد را منجی گرداند. در هر حال من امیدوارم که ملکه‌ی موریانه‌ها در اجراهایی دگر و دیگر موفق و کامیاب تر از این‌ها عمل کند. اگر چه و در کل این پرفورمنس شسته و رفته اگر دوباره و با توجه به ارزش‌های اثر به وسیله گروه دیگری بازخوانی شود، قطعاً توفیق، بسا بیش از این‌ها رفیق راهش خواهد بود.





عکس: رئوفه رستمی

بابک فرجی

نقد نمایش «به مراسم مرگ دادش خوش آمدید»

نوشته‌ی سلما رفیعی و کارگردانی سمانه زندی‌نژاد

کند و کاو در زمان

نمایش حاضر اثری است که در ژانر «کمدی ماکابر» نوشته شده و درگیری خالقان اثر با زمان و مرگ و هم‌چنین صورتی از تله‌پاتی و اساساً متافیزیک را مورد مداقه قرار می‌دهد. در کمدی ماکابر، مرگ دستمایه‌ی اصلی قرار می‌گیرد و مخاطب را در زمان غوطه‌ور می‌کند. نویسنده در این اثر دغدغه‌ی زمان داشته و با پس و پیش کردن آن، سعی دارد در تونل زمان سفر کند! به عبارت دیگر، کارگردان در ابعاد گوناگون زمان سفر می‌کند و از زوایای گوناگون به مرگ می‌نگرد و در نهایت زمان را متوقف می‌کند تا مرگز اتفاق نیفتد!

در این نمایش مخاطب شاهد ابعاد پنج‌گانه: طول، عرض، ارتفاع، زمان و روح است. تعویض صحنه‌ها به صورت چرخشی بر خلاف گردش عقربه‌های ساعت، گواهی بر جابه‌جایی سه بعد طول، عرض و ارتفاع و در نهایت برگرداندن زمان به عقب و یا حتا متوقف کردن آن است. همان‌جا که در تعویض صحنه‌ها، جایگاه هر شخصیت تغییر می‌کند و اکسسوار بر خلاف چرخش عقربه‌های ساعت می‌چرخد، مخاطب به نوعی وادار به نگاه از زوایای گوناگون به مرگ و در نهایت مجبور به انجماد برای جلوگیری از بروز مرگ می‌شود.

روایت اثر از چند زاویه، بازتابی از درگیری خالق آن با مسئله‌ی مرگ است. او هر بار واقعه را از ذهن شخصیتی از نمایش‌نامه به مخاطب نشان می‌دهد و در روایت آخر، خواسته قلبی خود را نمایان می‌سازد. هر بار که واقعه به تصویر کشیده می‌شود، برادر می‌میرد؛ اما چرا در روایت آخر این اتفاق نمی‌افتد؟ چون نویسنده از مرگ می‌ترسد! گویی همواره فکری که حاکی از گذر عمر و رسیدن به خط پایان – مرگ – است، او را می‌آزارد. او در دیالوگی در اجرا می‌گوید: «بریم خونه! این‌جا دیگه بسه!»

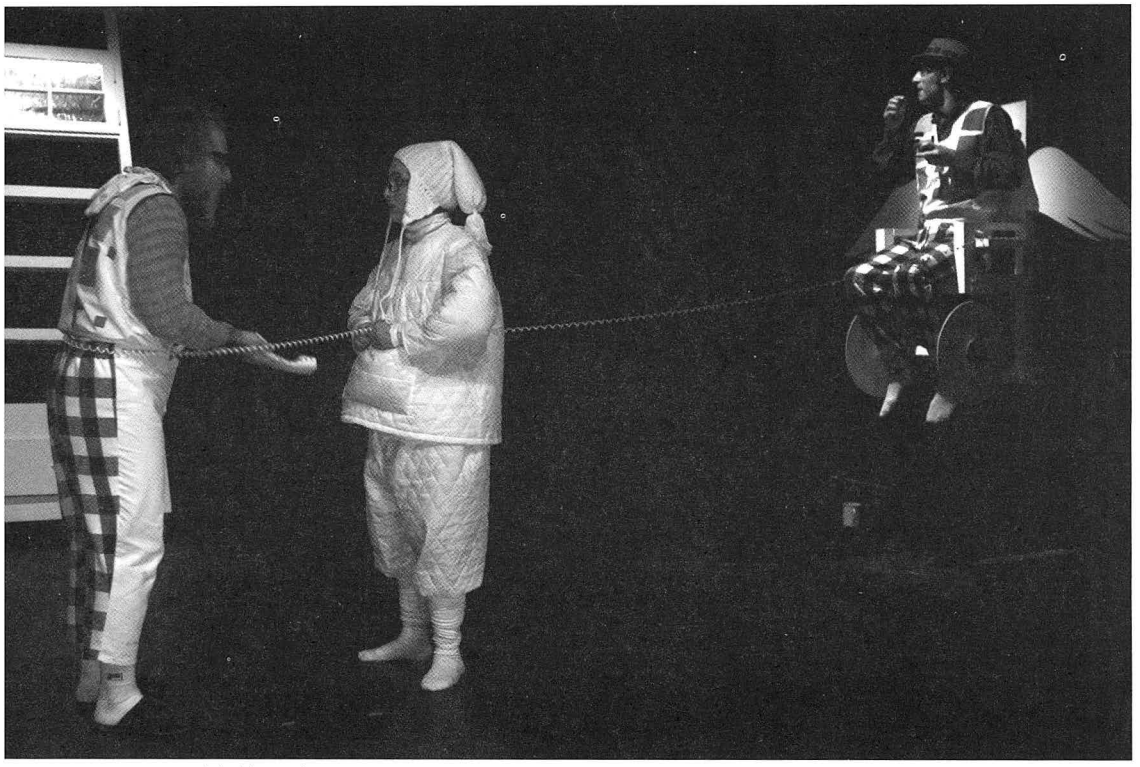
در واقع خانه کنایه‌ای از جهان «مادی و فانی» است و به طور کنایی نویسنده قصد ترک آن را دارد. این جاست که در ساختار متن از آیرونی به ظرافت استفاده می‌شود. آیرونی در نمایش، تکنیکی است که نویسنده بر می‌گزیند تا به طور غیر مستقیم موضوعی را مطرح کند. از طرفی اطلاعات به مخاطب داده می‌شود و در عین حال بخشی از آن را غایب می‌کند. این تکنیک برای ایجاد کشش نمایش که در این‌جا همان تعلیق است، به کار می‌رود. اما به خاطر تکرار زیاد، این تعلیق دچار آشفتگی می‌شود و از ایجاد دل‌هره در مخاطب باز می‌ماند.

در اجرا نیز کارگردان با نویسنده هم‌سو شده و او نیز به خوبی از پس منجمد کردن زمان بر می‌آید. کارگردان با استفاده از طراحی صحنه مناسب و بازی خوب بازیگران، قصد دارد مضمون را القا کند. از سوی دیگر موضوع را روایت می‌کند و از سویی مخاطب را با چرخش صحنه بر خلاف عقربه‌های ساعت، در زمان به عقب می‌برد. کارگردان بر این اساس قصد دارد تماشاگر را در حالتی از تعلیق نگه دارد. حتا او زمان را در پاره‌ای مواقع به سخره می‌گیرد و با آن بازی می‌کند.

در جایی می‌بینیم که زمان با حرکت تند به پیش می‌رود و همین زمان در جایی دیگر کند می‌شود. از چه روی گذشت زمان برای این گروه بازیچه شده است؟ در آخر کسی نمی‌میرد! برادر که در هر بار روایت جان خود را از دست می‌دهد، در روایت آخر، خواسته خالقان اثر را برآورد کرده و زنده می‌ماند. با این حال کارگردان در اواخر روایت، در پاره‌ای مواقع دچار آشفتگی می‌شود. پیوستگی صحنه‌ها در اجرا به هم می‌ریزد و روایت دست‌خوش تغییرات شکلی و نه ماهوی می‌شود.

تکرار بیش از اندازه گاهی مخاطب را می‌آزارد، اما باید دانست که بخشی از این تکرار در خدمت اثر و شیوه اجرایی این گروه است که گاهی به بیراهه می‌رود.

پایان سخن آن که این اثر، بازتابی از دغدغه‌ی خالقان آن است و قصد دارد اسطوره‌ی مرگ را برای مخاطب زنده کند. «به مراسم مرگ داداش خوش آمدید»، اسطوره‌ای زنده برای مخاطب است.



عکس: سارا ساسانی

رسول نظرزاده

نقدِ نمایش « من ایرجم پسر فریدون یا سه قطره خون روی برف»

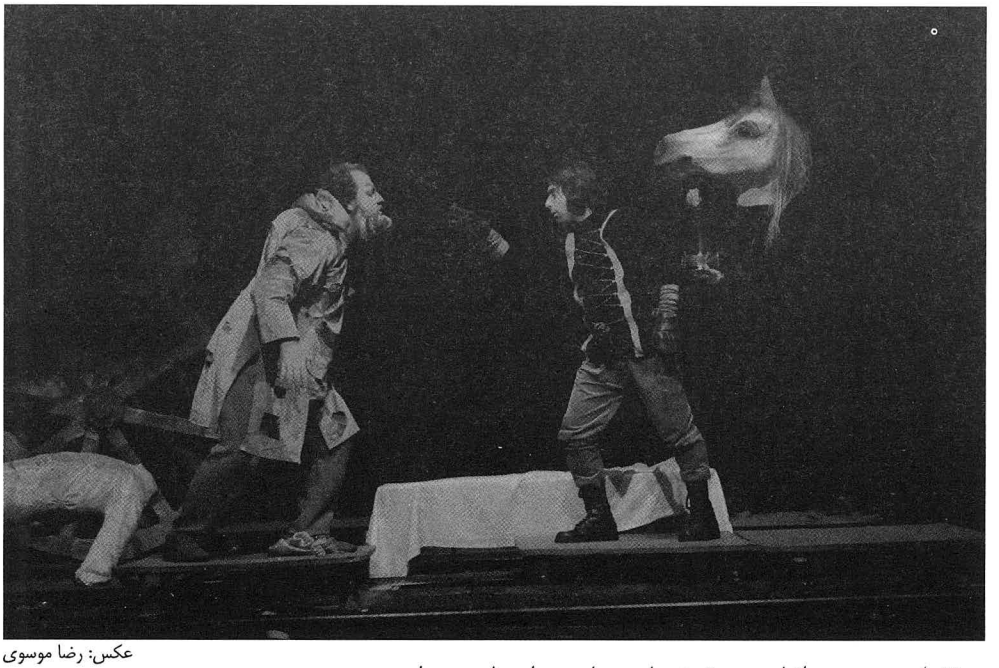
نوشته‌ی علی حاتمی نژاد و رئوف دشتی و کارگردانی عبدالله برجسته

قلب نفرین شده‌ی مردانِ یخی

نمایش « من ایرجم پسر فریدون یا سه قطره خون روی برف» نشان از ظهور نسل جدید و جوان و هوایی تازه در تئاتر مشهد دارد. نسلی که خود را در کنار تجربه‌های نسل گذشته قرار داده و بر پایه‌ی آن، فضاهای تازه‌ای را می‌آزماید. جوانانی اغلب تحصیل کرده و دانشگاهی که می‌کوشند شیوه‌های جدید اجرایی را با تئوری‌ها و نظریه‌های امروزهمراه سازند.

به جای اقتباس وفادارانه از داستان‌های شاهنامه یا استفاده از شیوه‌های مرسوم نقالی و شاهنامه خوانی، شیوه‌ای دشوار اما قابل توجه برای متن و اجرای اثر در نظر گرفته شده است . همان روشی که شکسپیر در اقتباس داستان‌های تاریخی – افسانه‌ای مورد استفاده قرار می‌داد. در این‌جا نیز مورد توجه قرار گرفته شده است . به این ترتیب مایه اندک و کم‌جان داستان‌های قدیمی و تاریخی و با تکیه

عکس: رضا موسوی



عکس: رضا موسوی

بر تخیل برجسته و اشاره به دغدغه‌های سیاسی- اجتماعی دوران، اثری تازه خلق می‌شود.

جان‌مایه‌ی این متن و اجرا از اشاره‌ای کوتاه در شاهنامه گرفته شده است.هنگامی که ایرج و سلم و تور (سه برادری که بعدها به جان هم می‌افتند) در خواب به سر می‌برند، شبان‌گاه، شاه یمن به نیروی سحر و اهریمن، سرما و طوفانی بر می‌انگیزد تا آن‌ها را در خواب دائم نگاه دارد وسپس نابود سازد. نمایش، در همین فضای یخ بسته و سرد و منجمد می‌گذرد.جهان صحنه و آدم‌ها به پراکندگی و و طلسم گرفتار شده اند. آدم‌ها به خودی و غیر خودی تقسیم شده‌اند. حس کینه، انتقام و نفرت همه جا را پوشانده است. دیگر کسی به کسی اعتماد ندارد. معجزه، مهر، آشتی، نور، ایمان وشجاعت در زمهریر ابلیس به فراموشی دچار شده‌اند. مادران بیوه در جست‌وجوی فرزندان بی‌سر خود هستند و نوزادهای مرده (فرداهای تباه شده) را در آغوش می‌فشارند. قهرمانان بی‌سر، بدون مراسم تدفین رها شده‌اند و صدای ناله وشکست و سرافکندگی همه جا به گوش می‌رسد . در این شرایط ایرج می‌کوشد با تعهدی عمیق و گذشتن از جان خود، فره ایزدی را بازگرداند. در این مسیر او سفری منزل به منزل را می‌پیماید. نخست خود را دفن می‌کند. سپس چشمانِ خویش را می‌بخشد و با کالبد بی‌جان برادران خویش همراه می‌شود. چهل سال سرما و یخ‌بندان را که در تن‌ها و جان‌ها نفوذ کرده در جان خویش حس می‌کند، او می‌میرد و جسد خود را نزد پدرش، فریدون می‌بیند. پدری که خودش را علت شکست و بد بختی می‌داند:«...بیچاره پدری که یکی از فرزندان خود را بیشتر از دیگری دوست بدارد. » فریدون با بخشیدن چشمان خود به ایرج، خود از تخت فرود می‌آید و کنار می‌کشد تا سرزمین‌اش بتواند بار دیگر از نفوذ اهریمن خارج شود و زنده بماند.

نمایش در فضاسازی، صحنه پردازی و طراحی نقش‌ها، طنین فضاهای شکسپیری را دارد و در ترکیب افسانه و تاریخ به ویژه نمایش‌نامه‌ی «طوفان » شکسپیر را به یاد می‌آورد. نمایش ایده‌های جذاب کارگردانی و طراحی صحنه قابل توجه‌ای دارد. همه‌ی ماجرا روی سکو و ریل‌های افقی و عمودی بنا شده که روی صحنه، جلو و عقب می‌روند. بنابراین کسی روی صحنه راه نمی‌رود، بل‌که همه روی صحنه به چهار سو کشانده می‌شوند. این روش خود به خود به کارگردان اجازه می‌دهد که روی نقش‌ها و گفت‌وگوها، متمرکز شود و جابه‌جایی حرکتی انجام دهد و بر همین اساس میزانسن را طراحی کند. بنابراین همه‌ی اجزای صحنه، از عمق تا جلو و کناره‌های آن مورد توجه و قرار گرفته شده است. گاه کلامی در جلوی صحنه با حرکت افقی اشیاء یا نقشی درانتهای صحنه، فضایی چند معنا در ذهن مخاطب می‌سازد. این نوع ترکیب بندی با محتوای اثر که بر جدایی و فاصله‌ی آدم‌ها از هم، صداها و طنین حنجره‌ای مغموم و فضاهای یخ زده دلالت می‌کند، هم‌خوان و متصل است. انگار آدم‌ها هر یک در جزیره‌ای کوچک محبوس شده‌اند و توانایی حرکت از آن‌ها سلب شده است.

اجرای این گونه ایده‌ها در ذهن کارگردان‌های ایرانی، نشان از توانایی ایده پردازی و کمبود امکانات و تکنیک‌های اجرایی در ایران دارد. معمولاً این گونه آثار به ابزار حرکتی مکانیکی و بالابرها و ابزار نوری ویژه‌ای در صحنه نیاز دارند. در حالی که این‌جا اغلب صحنه‌ها، روی تخته‌ها و ریل‌ها و بازوی عوامل اجرایی سخت‌کوش پایین سکوها به حرکت در می‌آیند و هر آن خطر سقوط و ایجاد اختلال در اجرا را به‌وجود می‌آورد. با این همه، عوامل می‌کوشند نمایش آبرومندانه را به اجرا بگذارند.

طراحی صحنه و لباس و چهره پردازی این اجرا نیز تا اندازه‌ی زیادی با ایده‌های بلند پروازنه کارگردان همراه بوده‌اند.

ساختن زنان و مردان یخی و لباس‌های منجمد، عروس نیمه مرده‌ی برفی ریل‌ها و تخته‌های قابل حرکت و جابه‌جایی با افکت‌های صوتی تا حد امکان در خدمت فضاسازی اثر پیش رفته‌اند . آن هم اجرایی که بیش از همه به فضا سازی غیر واقعی و تا حدودی اکسپر سیونیستی وابسته و نزدیک شده است.

البته موسیقی ضبط شده و نا هماهنگ اجرا که با برش‌های ناگهانی همراه است به اجرا لطمه زده است. شاید موسیقی زنده و حماسی یا افکتیو بیشتر به کار نمایش می‌آمد.

واضح است که نمایش‌نامه که از نظر ایده قابل توجه است، نیاز به بازنگری و دراماتورژی بیشتری دارد. در حال حاضر نمایش بیشتر، روندی گزارشی و منزل به منزل دارد. کشمکش و کشش نمایشی اندک است و اگر تازگی فضاسازی‌ها در صحنه‌سازی کارگردانی نباشد اغلب مخاطب انگیزه‌ی شخصیت‌ها را کم‌رنگ و گاه ناپیدا می‌یابد و ممکن است پی‌گیری صحنه‌ها را رها کند یا از خود بپرسد در صورت جابه‌جایی یا حذف برخی صحنه‌ها چه اتفاقی ممکن است در نمایش بیافتد؟

همایون علی‌آبادی

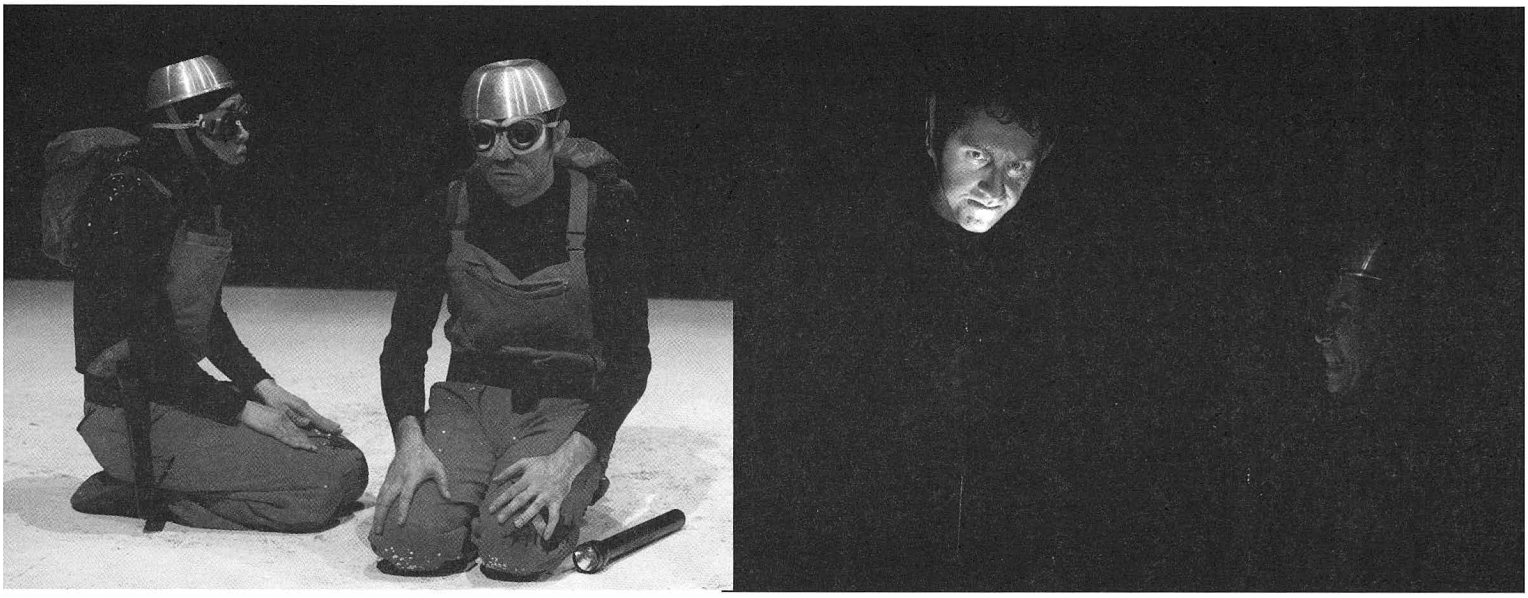
نقد نمایش «دو لیتر در دو لیتر صلح»

نوشته و کارگردانی حمیدرضا آذرنگ

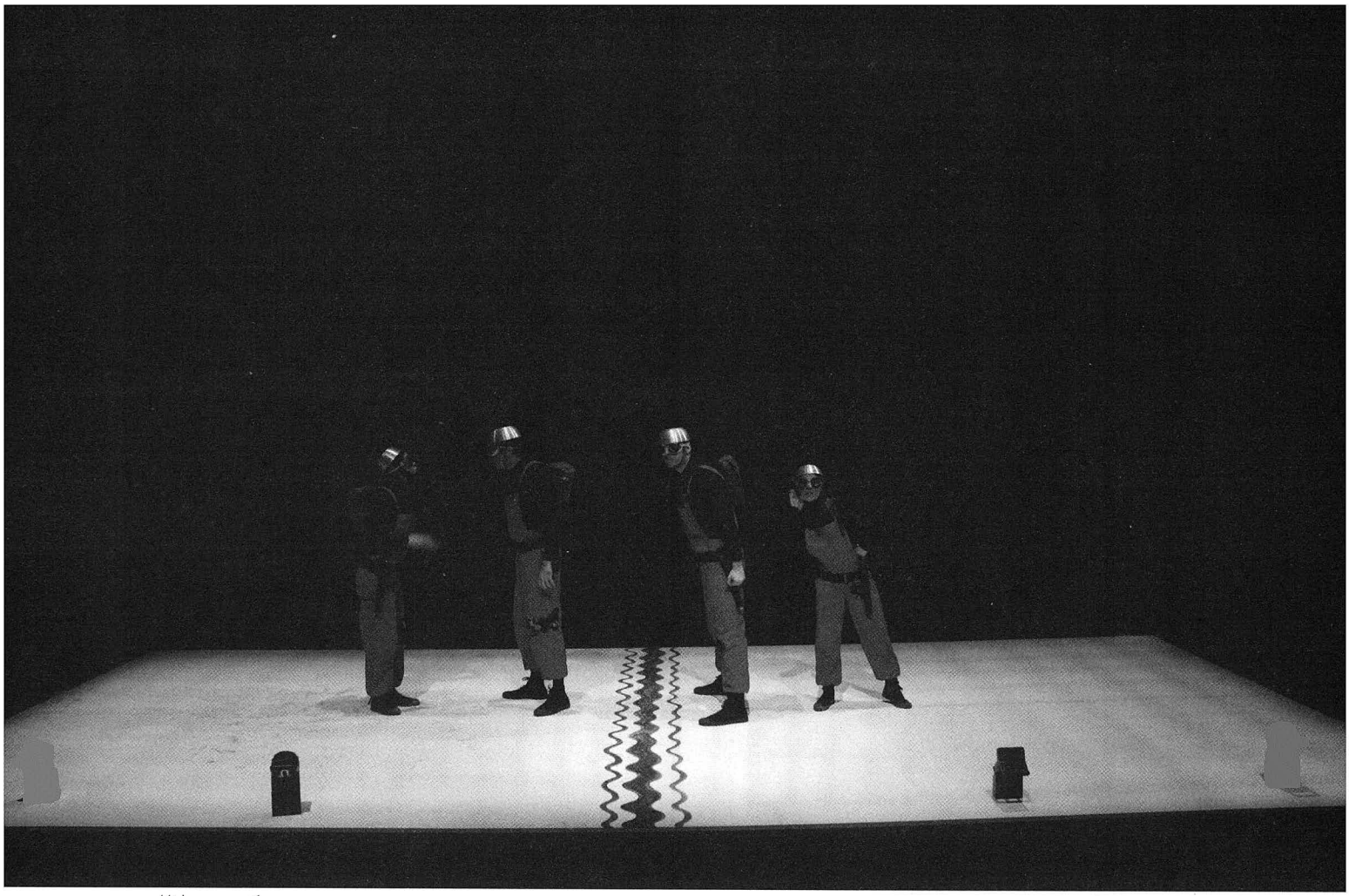
در شعر مپیچ و در فن او که اکذب اوست احسن او

به قول مرحوم ملک‌الشعرای بهار «فغان جغد جنگ و مرغوای او». به یمن پیشرفت‌های عدیده در اقالیم و اسالیب نقد جنگ تحمیلی و تیمن به دفاع مقدس، سر آخر پارودی جنگ به خامه‌ی پرمایه‌ی «حمیدرضا آذرنگ» زینت‌بخش جشنواره‌ی تئاتر فجر شد. به گمان من اگر مخاطب این کار نمایش‌نامه‌ی «پیک‌نیک در میدان جنگ» اثر فرناندو آرابال، عبث‌انگار و آبزوردنویس اسپانیایی را که از اجلّه‌ی کلاسیک شده تئاتر مدرن است، خوانده و یا دیده باشد، کل کار «دو لیتر در دو لیتر صلح» در ابعاد و احفاد و ساحات و مساحات گسترده‌ای تحلیل خواهد شد. دو شخصیت «زاپو» و «زیپو» در این اثر آرابال چهره‌گشا و رهنمود بخش آذرنگ بوده‌اند. با این تفاوت که کار آرابال از استخوان‌بندی و انسجام محکمی برخوردار است و به شکل پوچ انگارانه‌ای دیالوگه شده اما کار آذرنگ پر از تمجمج و لکنت اصوات و پریشان‌گویی است. به حمدالله پارودی جنگ هم نوشته شد و آذرنگ فانتاسم‌های ذهنی خود را درباره‌ی کاری که قرار است تسخر و مضحکه و سقلمه‌ای به جنگ باشد، به عرصات صحنه کشاند. «دو لیتر در دو لیتر صلح» شبیه کارهای اولیه‌ی سرکار خانم «مریم معترف» در جعبه‌ی جادو یا به قول جلال جعبه‌ی بگیر و بنشان است. رفقای دیرینه‌ی «بهرام شامحمدلو» و همسرش «راضیه برومند» سوفله می‌کنند و بازیگران با لب‌خوانی و صدور اصوات و واکه‌هایی لایقرأ و لاادری آن‌ها را باز می‌گویند.

کارهای خانم معترف که امیدواریم از تداعی معانی عجیب صاحب این قلم نرنجند و خاطر خطیر خطه‌ی خیال را به عسر و حرج نکشانند، کارهایی تعلیمی و آموزشی و به اصطلاح «دیداکتیک» بود. در نمایش هر کس با تهاجم اصوات تند و مسلسل‌وار صداها و کلام را هجو و هزل می‌کرد و از زبان به عنوان دستگاهی ارتباطی، اظهار تهوع و غثیان و استفراغ، گلایه‌ها داشتند و این حکمتی نداشت مگر کار در چرخه‌ی سکوت و بلبله و بلبشوی حرکت‌هایی تند و بی‌منطق آن هم



عکس: حسین اینانلو



عکس: حسین اینانلو

در چارچوب اصحاب دکل.

به هر حال آذرنگ کوشیده تا با استفاده از هجو و هجاهای نمایشی و ایما و ایهام‌های سایکوفیزیکال به کارش گونه‌ای تئاتریکالیته ببخشد. اما به دلیل «رو» بودن پست‌انگاری بازیگران‌اش (حتی فرزین صابونی) نمی‌تواند پارودی بسازد و شوخی‌ها و مضحکه و لعن و طعن و زیبایی‌هایی که باید بر تافته از حس طنز باشد به صحنه‌ی نمایش تسری و تجرّی نمی‌یابند. پارودی مورد بحث ما می‌کوشد تا با طنازی‌های مدرن، خود را بسامد یا روزآمد کند و برای این تقریب و تقرّب چه بهتر از تئاتر پرفرمنس، تئاتری که از کلام و موسیقی و در یک کلام، جادوی اجرا بهره‌ها می‌برد. پرفرمنس آذرنگ الکن و لغوه‌ای می‌ماند و نمی‌تواند حتا پیام روزمره‌اش یعنی لااقل چند میزانس دل‌چسب و چشم‌گیر و بازی‌هایی دیدنی را به عرصه نقد و دید و داوری بگذارد. در هر حال جنگ برای فرصت‌طلبان حتماً شوخی است، اما واقعیت این است که جنگ ما نه طعن و طعنت و مزاح و مزیح بود نه پیک‌نیکی بدان گونه که آرابال نوشته در رخت و ریخت او ساخته و پرداخته می‌شد. در هر حال خطاب من به آذرنگ این است که دوست عزیز! «فحش از دهن تو طیّبات است / قند از دهن تو نوشداروست». اما خدا گواه است که صحنه‌پردازی شلوغ، بازی‌هایی سرد و کسالت‌بار بازیگران و خاص آن بدعت و ابداع و ابتکار یاران قدیمی «بهرام و راضیه» که سوفلور کار بودند، از جنس کاستی‌های نمایش‌اند. آذرنگ کوشیده بود تا با بهره از برداشت ناقص ما از تئاتر پرفرمنس یا جادوی اجرا، خود را از حال و هوای مدرنیته دور نگاه ندارد. اما چه کنم که کار فانتاستیک آقای آذرنگ به هیچ وجه مایه‌ی انبساط خاطر نشد و نتوانست آن اندیشه‌های طعن‌آلود نویسنده را با زهرخندی حتا تلخ و گس نشان دهد.

در هر حال بر آنم که نمایش «دو لیتر در دو لیتر صلح» ملغمه‌ای است از هجو و فکاهه‌های مبتنی بر حرکت. حال آن که در «آغاز کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود.» وقتی ما سلطه‌ی واکاوی و واگویی کار صحنه را نداریم، چگونه می‌توان نمایش را مبتنی بر سکوت اجرا کرد. سکوت و آن قاطیغوریاهای نامنظم و پر از «تپق» یاران قدیم و ندیم و صمیم به جای خود مصون و محفوظ.

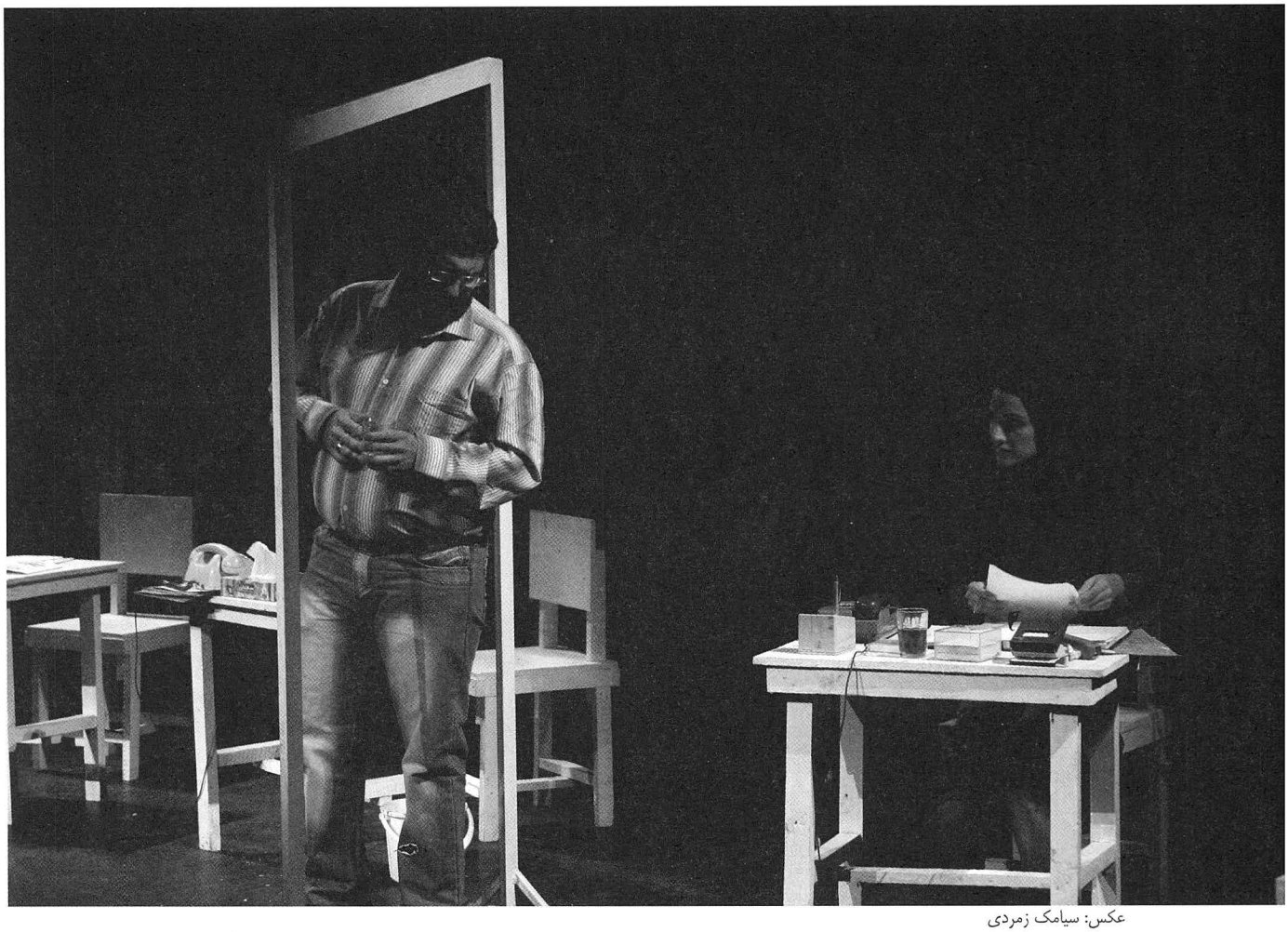
در هر حال «شرح این هجران و این خون جگر / این زمان بگذار تا وقت دیگر».

مهدی نصیری

نقد نمایش «افق در آوای پرندگان زرد»

نوشته‌ی علی سلطانی و کارگردانی نادر فلاح مبرمی

شروع زود و پایان دیر



عکس: سیامک زمردی

یک اجرای تئاتری تا زمانی می‌تواند با مخاطب ارتباط برقرار کند و تماشاگر را علاقه‌مند به دنبال‌کردن رویدادهایش نگه دارد که چیزی برای کشف، مسأله‌ای برای برانگیختن کنجکاوی یا مؤلفه‌ای برای جذاب‌سازی داشته باشد. مسلماً داستان و قصه‌ی آشنا و تکرار موضوعات یا حتا قصه‌ای که ادامه‌ی آن را بشود حدس زد، ارتباط میان اتفاقات صحنه و جایگاه تماشاگران را قطع خواهد کرد.

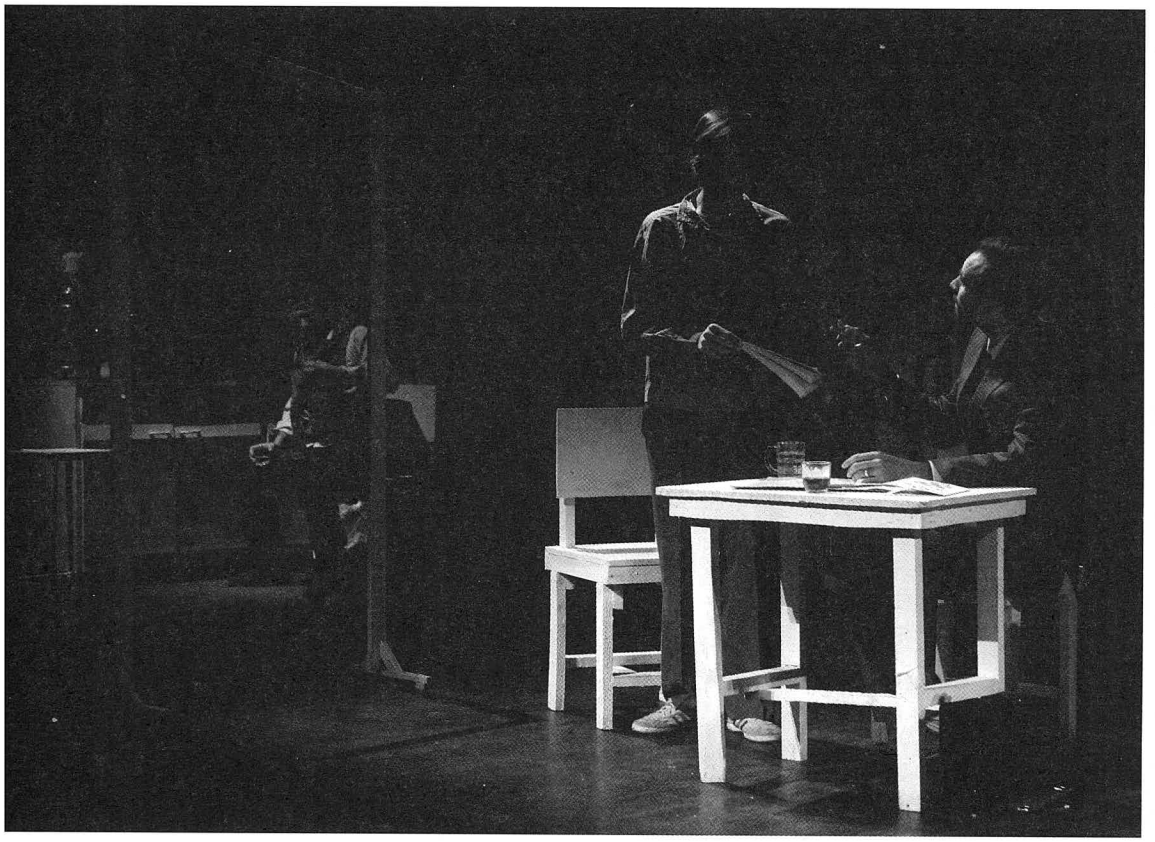
مهم‌ترین ضعف «افق در آوای پرندگان» این است که پس از دقایق آغازین، همه‌ی آن را که چه قرار است در ادامه مطرح کند و به روایت بگذارد، به راحتی برای تماشاگرانش افشا می‌کند. نمایش شروع خوبی دارد. نخست این که طراحی صحنه‌ی ساده و استفاده از سازه‌های فلزی، به طور اتفاقی، چون سازه‌ها مربوط به جایگاه تماشاگرن است و در پشت صحنه قرار گرفته است و نورپردازی، فضایی کاربردی و متناسب با رویدادگاه را به‌وجود آورده‌اند. بنابراین در گام اول تماشاگر با فضایی باورپذیر و موجز مواجه می‌شود. این فضا را می‌پذیرد و حالا منتظر است تا ببنید که در این صحنه چه اتفاقی رخ خواهد داد.

در مرحله‌ی بعد پرداخت متن و روایت آن در جریان اجرا کارکرد پیدا می‌کند. شخصیت‌ها یک به یک وارد جهان نمایش می‌شوند و نه از طریق معرفی مستقیم، بل‌که با قرارگرفتن در وضعیت معرفی با رفتار

و عمل‌شان و در مواجهه با دیگر شخصیت‌ها معرفی می‌شوند. در واقع اطلاعات در فصول آغازین نمایش به خوبی مدیریت شده‌اند. در مورد فضا کنجکاوی برانگیخته می‌شود. شخصیت‌ها به درستی و به صورت غیرمستقیم شناسانده می‌شوند و مقدمات آغاز یک داستان ظاهراً متکی بر حادثه فراهم می‌شود.

نادر فلاح مبرمی تا به این جای کار موفق است و به خوبی تماشاگر را وارد دنیای نمایش‌اش کرده است. اما بعد از این، نمایش رفته‌رفته قوت‌ها و جذابیت هایش را از دست می‌دهد و از مخاطب فاصله می‌گیرد. دلیل این کاستی و اشکال هم آن است که دیگر شخصیت‌ها، رابطه‌ی میان آن‌ها و حتا موضوع داستان برای تماشاگر تبدیل به مؤلفه‌هایی آشناشده‌اند. دیگر چیزی برای کنجکاوشدن و کشف کردن باقی نمی‌ماند. نمایش از این پس تنها واضحات را شرح می‌دهد و گفته‌هایش را چندباره و چندباره تکرار می‌کند.

همین که موقعیت و اشخاص شناخته شدند، رابطه‌ی میان آن‌ها، درگیری‌های ضعیفی که میان آن‌ها اتفاق می‌افتد و حتا گفته‌ها و خواسته‌هایشان برای تماشاگر تکراری و آشنا و در ادامه خسته‌کننده می‌شود. گفت‌وگوهای طولانی کارمندهای معدن درباره‌ی مسایل حاشیه‌ای مثل خرید خودرو یا حتا کلنجار رفتن چندین و چندباره با شکایت خانواده‌های کارگرهای معدن و ... ساختار دراماتیک اثر را دچار اشکال می‌کند و درگیری و چالش را به بحث و جدل و حتا سخنرانی و شعارگویی مبدل می‌سازد.



عکس: سیامک زمردی

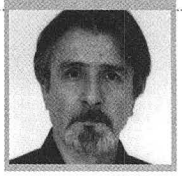
نویسنده و کارگردان نمایش «افق در آوای پرندگان» ایده بسیار جذاب و خوبی را محور روایت داستان نمایش‌شان قرار داده‌اند. آن‌ها فضای خوبی را برای اجرای نمایش و روایت موضوع مورد نظرشان انتخاب کرده‌اند و حتا اجرایشان را به نحو مطلوب و بر اساس قواعد جذب ارتباط دراماتیک شروع می‌کنند. اما جایی راه را اشتباه می‌رود که بیش از اندازه بر محتوا و پیام موضوعی‌اش اصرار می‌ورزد. در واقع نمایش آن‌قدر بر مظلومیت جامعه‌ی کارگران معدن تأکید و توجه دارد و تا آن اندازه بی‌تفاوتی و ظلم صاحبان و کار گردانندگان امور را تکرارمی‌کند و در مقابل این مظلومیت قرار می‌دهد که عنصر اصلی یعنی «درام» را از خاطر می‌برد و نمایش بعد از آن که مسأله‌ی اصلی‌اش را مطرح می‌کند، دیگر چیزی برای طرح کردن ندارد و داستان دیگر از حرکت باز می‌ایستد و تنها پرحرفی و اصرار بر شعارهای غیرمستقیم باقی می‌ماند.

تبدیل شدن دانشجوی جوان به مهندس معدن هم که در میانه‌ی اجرا اتفاق می‌افتد، تنها تأییدی دوباره بر مظلومیت کارگران و ادامه‌ای بر شعارها و پرگویی‌ها و بحث‌هایی است که تا پایان نمایش حوصله‌ی تماشاگر را سر می‌برد و از شنیدن گفت و شنودهای تکراری خسته می‌کند.

در واقع مهم‌ترین کاستی «افق آوای پرندگان» این است که داستان آن خیلی زود، شاید در همان بیست دقیقه‌ی نخست، به پایان می‌رسد و نمایش در ادامه به ناچار همین داستان را بدون آن که مؤلفه‌های تازه‌ای در ساختار آن وجود داشته باشد، تکرار می‌کند. بدتر آن که در این تکرار چندباره گفت‌وگوها و رابطه‌ها هم تکرار می‌شوند و خلاصه این که چیزی برای درگیرسازی و جلب و جذب تماشاگر باقی‌نمی‌ماند.

طراحی صحنه‌ی نمایش هم مثل دیگر عناصر و بخش‌ها در ابتدا جذاب و دیدنی نشان می‌دهد و کاربردی و هماهنگ با فضای اجراست. اما در ادامه‌ی دیگر کارکردهای دیداری‌اش را از دست می‌دهد و به واسطه‌ی دشوار بودن، استفاده از آن کمکی هم به فضاسازی اثر نمی‌کند. گاری‌ها به‌زحمت روی ریل به‌حرکت درمی‌آیند و هر چند میزان استفاده از آن‌ها در اجرا چندان مهم نیست، اما زمان زیادی صرف حمل و نقل آن‌ها می‌شود.

در مجموع «افق در آوای پرندگان» در آغاز نمایشی جذاب و تازه نشان می‌دهد، اما در ادامه موفق نمی‌شود که این جذابیت‌ها را حفظ کند. بنابراین می‌توان در دو جمله کلیت آن را این گونه تعریف کرد که: «نمایشی که خوب شروع شده، خیلی دیر و دشوار تمام می‌شود.»



صمد چینی‌فروشان

نقد نمایش «خاطرات شب»

نوشته‌ی فیلیپ بویی و کارگردانی ماتیوس روتیمان (از کشور سوئیس)

سرگرمی، تفریح و دیگر هیچ!

فیلیپ بویی، نویسنده و بازیگر نمایش رؤیای شبانه (خاطرات شب tiun al ed eriomeM) از کشور سوئیس، تردست و شعبده بازی هنرمند است. او با هم‌کاری و هدایت ماتیوس روتیمان (کارگردان نمایش) تردستی و شعبده بازی را که از جمله سرگرمی‌های عامه پسند و نمایش‌واره‌های تفریحی با سابقه‌ی تاریخی تقریباً برابر با تاریخ تئاتراست، به هنرسرگرمی یا سرگرمی هنرمندانه ارتقاء می‌بخشد. به عبارت دیگر گروه انجمن هنرهای سوئیس (aitevlehorp) در «رؤیای شبانه» به نمایش شعبده و تردستی، تاحد امکان، جنبه‌ی تئاتریکال وهنرمندانه بخشیده است.

رویدادگاه نمایش، اتاقی در ناکجا آبادی رازآلود است که با یک پنجره، یک میز و یک قفس پرنده با روکش سفید پوشانده شده است. این چشم انداز رازآلود که حس مرگ و ورود به جهان مردگان را منتقل می‌کند، باحرکات تدریجی و آرام بازیگرکه باچشمان بسته از زیر ملحفه‌ی سفید بیرون می‌آید، فضایی سوررئالیستی و جادویی را فراهم می‌کند که برای دقایقی نفس را در سینه حبس می‌کند؛ میزانسن و طراحی رمزآلودی را که به گفته‌ی نویسنده، متأثر از تابلویی از نقاش سوررئالیست بلژیکی رنه ماگریت (ettirgam) است، هم می‌توان به این مجموعه اضافه کرد.

شخصیت برآمده ازجهان مردگان، چنان‌چه انتظارمی‌رود، از قدرتی جادویی برخوردار است وهمین توانایی اوست که به ما امکان می‌دهد

عکس: سارا ساسانی

تا پابه پای ظهور جادویی اشیاء(تخم مرغ به نشانه‌ی نطفه‌ی شروع روایت، گیلاس به نشانه‌ی زنانگی، چکش به عنوان آلت قتل، ساعتی که عقربه‌های آن ایستاده است به نشانه‌ی ایستایی و مرگ، آینه به نشانه‌ی معصومیت و...) روایت رازآلود او از مرگ یا قتل یک زن را به دقت دنبال کنیم.

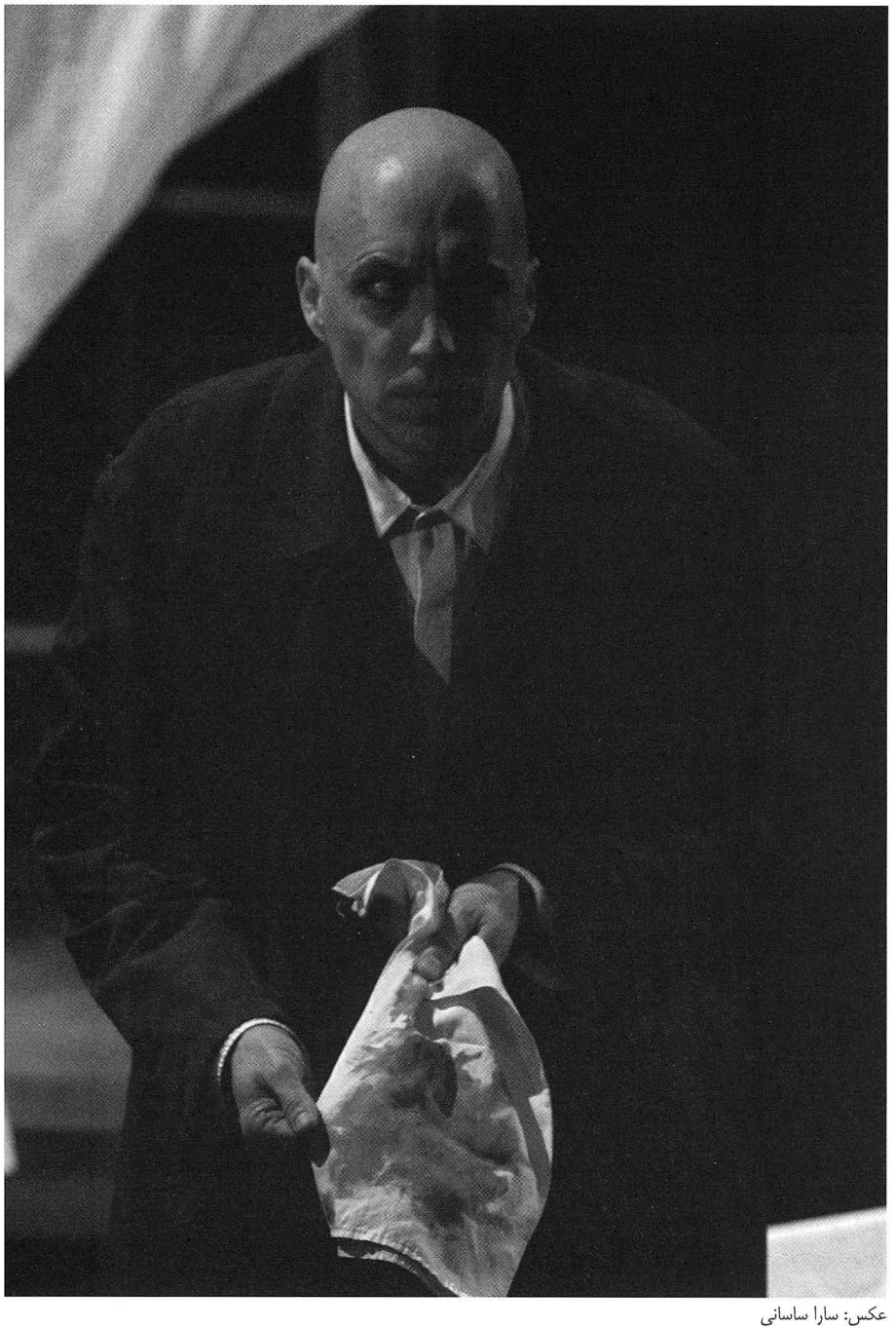
مرد، پس از بیداری، یا در مروری ذهنی در عالم پس ازمرگ، در فضایی میان واقعیت و رؤیا، ضمن بازنمایی یک تماس تلفنی که به صورت پلی‌بک پخش می‌شود، موقعیت خود به عنوان کارآگاه مأمور تحقیق درباره‌ی قتل یک زن را بازآفرینی می‌کند. از آن پس تردستی‌ها و ترفندهای آشنای شعبده که هدفی جز ایجاد شگفتی و حیرت در مخاطب ندارند، آغاز می‌شود؛ فرآیندی که خیلی زود، با برملا شدن منابع (پالتوی بلند مرد و دست‌هایی که در پس میز او را یاری می‌دهند) جاذبه‌ها و جنبه‌های شگفتی‌ساز خود را از دست می‌دهد و درعوض با کاهش کنجکاوی لذت‌آور اولیه که حاصل جادوی شعبده است، عقلانیت مخاطب فعال می‌شود.

به این ترتیب، در کمتر از پانزده دقیقه، رابطه‌ی کنجکاوی و شگفتی حاصل از تردستی و شعبده در این نمایش (تأکید می‌کنم: نمایش و نه تئاتر) جای خود را به جست‌وجوی رابطه‌ی معنایی و عقلانی با صحنه می‌دهد تا خلأ اندیشه و سرخوردگی از هرگونه امکان کشف معنای انسانی از میان رویدادهایی جاری برصحنه‌ی تئاتر، همه‌ی رازآلودگی لذت بخش نهفته در سطح ظاهری کنش‌های صحنه را در خود ببلعد و رابطه‌ی تنگاتنگ اولیه‌ی صحنه و تالار را به نفع دوپارگی دو رکن اصلی تئاتر ازهم بگسلد.

درهر حال، فرآیند بازنمایی رویدادهای مربوط به قتل زن، در فضای میان واقعیت و خیال و از خلال نمایشی که به جای کلام گفتاری از کلام نوشتاری(روز، شب، مرگ، آسمان، واقعیت، گذشته، پرنده، اشتیاق، قتل، راز، فریاد، ماه، درخت که بر روی تخته‌پاره‌هایی در جای جای صحنه و در جریان بازآفرینی صحنه‌ی قتل چیده می‌شود) و به عوض منطق دراماتیک از جادو بهره‌می‌گیرد، تا آن‌جا پیش می‌رود که سرانجام کارآگاه با پذیرش مرگ، به عنوان جزو انکارناپذیر منطق زندگی، درچرخشی ناگهانی درجایگاه قاتل قرارمی‌گیرد و با عبور حیرت انگیزش ازکشوی گشوده‌ی میز به فضای تیره‌ی پشت آن و به جهان مردگان بازمی گردد. به این ترتیب راز قتل و هویت قاتل درتاریکی ابهام باقی می‌ماند.

اگر مانیفیست تئاتر، برقراری ارتباط میان اذهان انسان‌ها باشد و اگر بپذیریم که این ارتباط جز با به رسمیت شناختن دیگری ازطریق پاسخ گویی به نیازها و دغدغه‌های انسانی او میسر نمی‌شود، نمایش‌های خوش‌ساخت و خوش‌ظاهری نظیر «رؤیای شبانه» یا «خاطرات شب» در بهترین حالت، نمایش‌های کم‌مایه‌ای هستند که جز ارضای ابتدایی ترین نیاز انسانی، یعنی سرگرمی، البته با کیفیتی بسیار هنرمندانه تر و زبانی بسیار انسانی تر از آن‌چه که در کشور ما به عنوان انواع جنگ‌ها و سرگرمی‌های نمایشی رایج است راه به جایی نمی‌برند؛ فرآیندی که ضرورت توجه به آن اگرچه غیر قابل انکار است اما نمی‌تواند در زمره‌ی مشغله‌های اساسی جشنواره‌ی بین المللی تئاتر فجر که به قول دست اندرکارانش «درپی فرهنگ سازی است» تلقی شود.

درهرحال، «رؤیای شبانه» یا «خاطرات شب» را نه یک تئاتر، بل‌که باید به مثابه‌ی یکی از اشکال مدرن، تکامل یافته و هنرمندانه‌ی جُنگ‌ها و سرگرمی‌های نمایشی تلقی کرد که با محور قراردادن فراواقعیت و جادوی جاری در نمایش‌واره‌های تردستی و شعبده، تجربه‌ی نمایشی لذت بخش و به یادماندنی و نه فرهنگ‌ساز را برای مخاطبان فراهم می‌کند.



عکس: سارا ساسانی

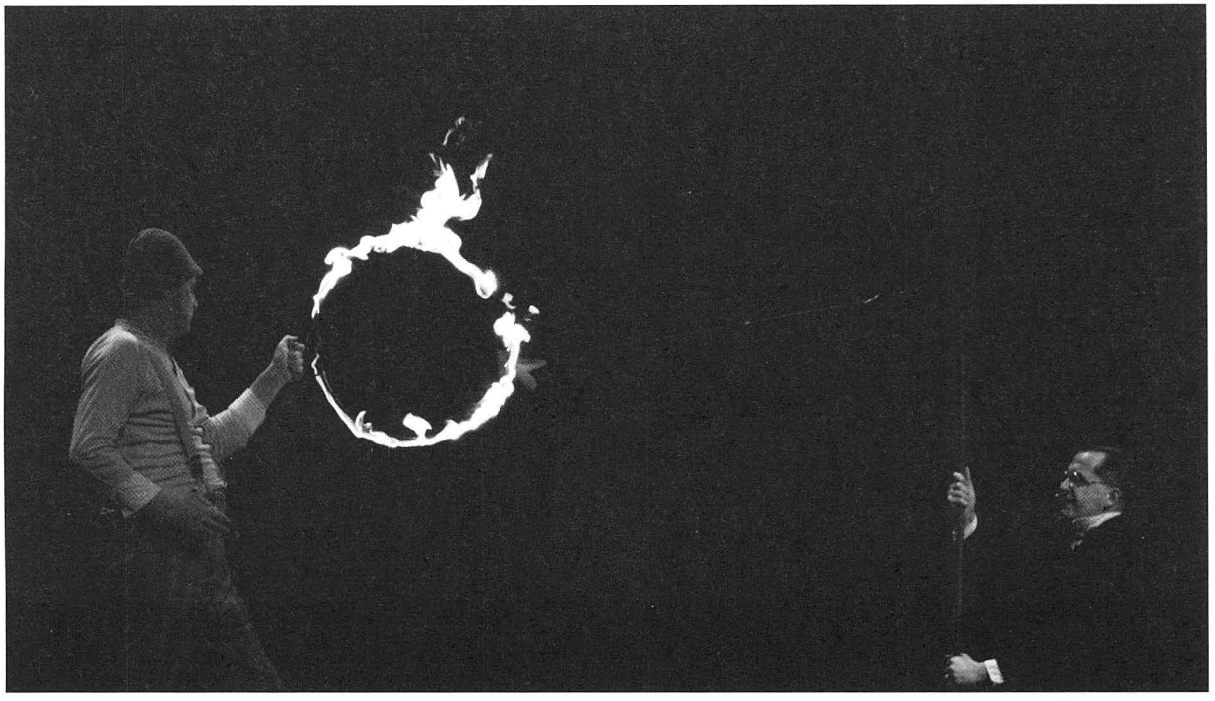
رسول نظرزاده

نقدِ نمایش «ترکیب دو زمان»

کار گروهی (از کشور فرانسه)

بازی با سه ضلع پنهان «خود، دیگری، دیگران»

نمایش «ترکیب دو زمان» از فرانسه مبنا را بر خلق دو تیپ نمایشی گذاشته است. دو تیپی که از دو نقش به ظاهر متفاوت اما در اساس، مشابه شکل‌گرفته‌اند. آقای «ب» مردی متشخص، با کت بلند رسمی و عینک استکانی ظریف و موهای صاف شانه زده است که بیش‌تر نقش آدم‌های رسمی، اداری، شهری، مقرراتی، و زیرک را به نمایش می‌گذارد. او خود را با معیارهای به اصطلاح «تشخص‌آور» و پذیرفته شده تطبیق داده



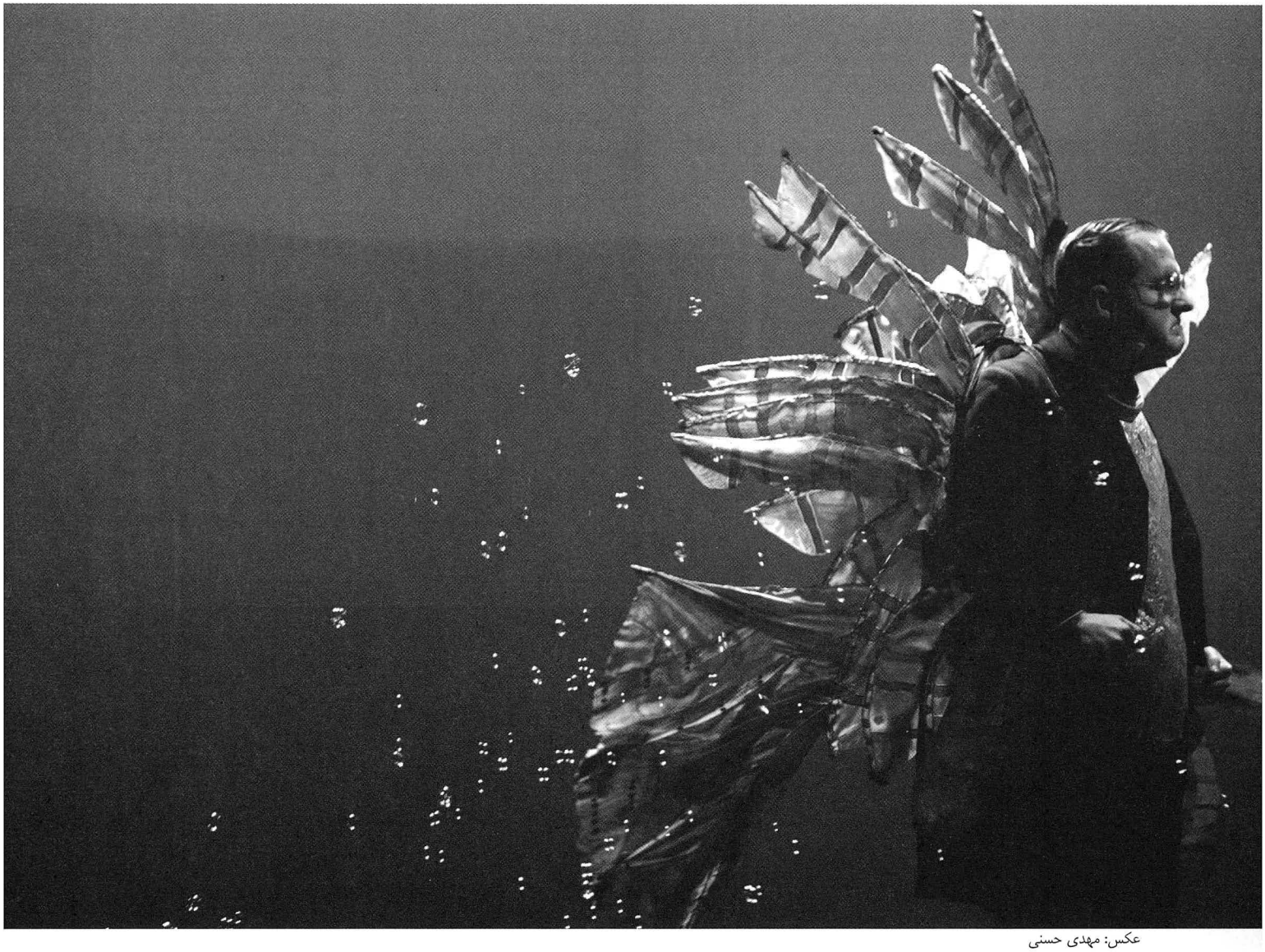
عکس: مهدی حسنی

است. آقای «پ» مردی بی‌قید و درشت، با شلوار بندی و کلاه ضخیم بر سر، بیش‌تر به زور خود متکی است و با معیارهای ظریف شهری کم‌تر تطبیق‌یافته‌است. او در شرایط بن‌بست از قدرت بازوی خود کمک می‌گیرد و بر توانایی جسمی‌اش متکی است. این دو در کنار هم زوجی نا همگون را به‌وجود آورده‌اند که وجودشان با نگاه دیگری شکل می‌گیرد یا معنا می‌یابد.

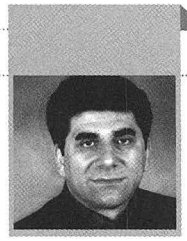
در نگاه کلی می‌توان نمایش «ترکیب دو زمان» را در ادامه‌ی نمایش های«دلقک‌های مدرن» مورد بررسی قرارداد. دلقک‌هایی که رد آن‌ها حتا تا نمایش «در انتظار گودو»ی بکت نیز پی‌گیری‌می‌شود. ترکیبِ آقای «ب» و«پ» در این اجرا دیگر شکل ارباب و برده، زندان‌بان و زندانی، غالب و مغلوب و ... را ندارد. بل‌که شکلی از رقابت و حسادت و تنازع میان آدم‌های عادی را به نمایش می‌گذارد. از این رو چندان از موقعیت‌های واقعی فاصله نمی‌گیرد و بیش‌تر فضایی فانتزی و کاریکاتورگونه‌رابه‌وجودمی‌آورد.

در طول نمایش هر یک از این دو شخصیت می‌کوشند نقش مقابل را تبدیل به «دیگری» کنند و خود را در جای‌گاه برتر قرار دهند. خودی که فربه بودنِ جای‌گاه خود را از نگاه دیگری می‌گیرد وگرنه در واقع اصلاً «خودی» وجود ندارد و بیش‌تر با یک «بازی‌گوشی» ساده لوحانه که سعی در غلبه بر زمانی پوچ دارد، نشان داده می‌شود. بنابراین در نمایش «ترکیب دو زمان» با نوعی سلطه‌ی نگاه روبه‌رو هستیم. سلطه‌ای که از اساس بر سه ضلع بنا شده است. ضلع نگاه به خود، بدون حضور دیگران که بخشی ضعیف و ناپیدا را در هر یک از آن دو تشکیل می‌دهد، ضلع نگاه دیگری یا طرفِ مقابل که اساس رقابت و تضاد و حرکت نمایشی را به‌وجود می‌آورد و ضلع نگاه تماشاگران که موجب تشویق یا ترغیب، رضایت یا ناراحتی،

تأیید یا تکذیب اعمال درون صحنه می‌شود.
«کمدی موقعیت» نمایش از بازی و جابه‌جایی با این سه ضلع به‌وجود می‌آید. جایی که هر یک از شخصیت‌ها در تنهایی خود تصمیمی می‌گیرد که دیگری از آن بی‌اطلاع است یا تماشاگران می‌دانند و آن‌ها هیچ‌یک نمی‌دانند.
بازی‌ها اصولاً بر اساس شیطنت و جابه‌جایی همین موقعیت‌ها و برای برملا کردن یا تخریب بازی دیگری چیده شده است و از « قطعه‌های » مختلف تشکیل شده است. قطعه‌هایی که هر یک با هم‌دیگر ارتباط پیوسته‌ای ندارند اما در راستای همان بازی غالب - مغلوب و خودشیفتگی ذاتی بشر قرار گرفته‌اند و همین ویژگی اتصال کم‌رنگ مورد نظر نمایش را به‌وجود می‌آورد. برخی از این حلقه‌های اتصال و موقعیت‌های کمدی چنین هستند: بازی پرواز با بالن. بازی با تریبون. بازی با صدای قطره‌های آب. بازی آکواریوم و ماهی زیر آب. بازی با کلاه و کفش. بازی با موشک کاغذی. شوخی حتا با نوع تشویق تماشاگران و....
«ترکیب دو زمان» نشان می‌دهد که برای خلق کمدی و خنده به امکانات زیادی احتیاج نیست و با برجسته سازی طبایع پنهان آدمی می‌توان به خنده‌ای زلال و جذاب دست یافت. تهی بودن صحنه از ابزار و امکانات زیاد و در مرکز قرار گرفتن لج بازی‌های کودکانه‌ی آقای «ب» و «پ» فضایی استیلیزه در نمایش به‌وجود آورده است.
ارتباط با مخاطب از بخش‌های مهم اجرا و از دلایل جذابیت آن محسوب می‌شود. بازیگران به سادگی با پرتاب کلاه یا موشک کاغذی به میان تماشاگران آن‌ها را به تعامل و مشارکت فرا می‌خوانند. حتا در جلب توجه مخاطبان هم میان بازیگران رقابتی جذاب به‌وجود می‌آید.
«ترکیب دو زمان» نشان می‌دهد که بدون اندیشیدن به مفاهیم بلند و پیچیده و با تکیه بر عناصر اصلی نمایشی که همان «بازیگوشی و لذت » است می‌توان با مخاطب ارتباط فعال برقرار کرد و مدام در پی راهبری و هدایت آن‌ها نبود. از این نظر «ترکیب دو زمان» با چراغ خاموش حرکت می‌کند و خود را تا حد زیادی به طبایع درونی، ساده و کودکانه، اما پنهان هر انسانی نزدیک کرده است. طبایعی که این‌جا - در شرق - هم‌واره شکلی پنهان و چند لایه یافته است و حالا پس از عیان شدن هم خنده‌های بیش‌تری را به‌وجود می‌آورد.



عکس: مهدی حسنی



حمید کاکاسلطانی

نقد نمایش «چند بُرش کوچک از کیک تولد الیاس»

نوشته و کارگردانی مسعود هاشمی‌نژاد

سرد هم‌چون آهن و سنگ!

صحنه، فضای داخلی یک خانه شامل اتاق نشیمن و آشپزخانه است که به وسیله‌ی یک چارچوب از اتاق‌خواب مجزا شده است. کف صحنه به گونه‌ای طراحی شده که کاشی را تداعی می‌کند. رنگ قرمز زمینه و اسکلت ساختار داخلی از فلز است. همه چیز از یک سردی حکایت دارد. می‌توان گفت قبل از شروع نمایش، طراحی صحنه، بیان‌گر فضایی بی‌روح و فارغ از هر گونه صمیمت است. عنوان نمایش اگر چه «چند برش از کیک تولد الیاس» است امّا نویسنده سه روایت از سه نوع زندگی را به طور موازی در معرض دید مخاطب قرار می‌دهد. سه نوع از زندگی کسانی که هر کدام به طور مشترک دُچار بحران و آشفتگی هستند. مریم و رضا، آقا و خانم دکتری هستند که فرزندشان دُچار بیماری سرطان است و تنها اُمید آن‌ها رجوع به دعانویس است.

شادی و مسعود، زن و مرد جوانی هستند. مسعود به شادی قول ازدواج داده است. اما از او سوء استفاده مالی می‌کند و تصمیم دارد در شب یلدا از کشور خارج شود! یوسف، روزنامه‌نگاری است که با همسرش، فاطمه مشکل دارد و با داشتن یک فرزند ناگهان متوجه می‌شود که همسرش فاطمه حامله است. اگرچه یوسف متحوّل می‌شود، اما همسرش قصد دارد که سقط جنین کند.

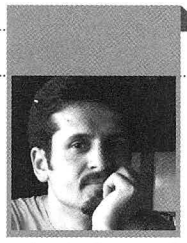
هاشمی‌نژاد نویسنده و کارگردان جوانی است که رویدادهای نمایشی و چینش حوادث را خوب می‌داند و در موضع یک نویسنده با اتخاذ یک طرح اجتماعی به شیوه‌ی رئالیستی نگاهی تلخ به روابط انسانی دارد. او مضامینی چون شک و تردید، دروغ، سوء استفاده و خودخواهی را با زبانی روزمره به نمایش می‌گذارد. آدم‌هایی که مجال خوشبختی و شانس مهرورزی را از هم‌دیگر سلب می‌نمایند و هر نوع گرمایش، عشق‌ورزی و مهرورزی را تبدیل به کینه و نفرت می‌کنند. هر تلاشی در مسیر سوء تفاهم و سوء ظن قرار می‌گیرد و در نهایت تلخ‌کامی و رنج و فرسایش به بار می‌آورد. هاشمی‌نژاد اگرچه از یک طرح بدیع و تازه بهره‌مند نیست، امّا مفاهیمی را نشان می‌دهد که باورکردنی، قابل لمس و محسوس هستند. نمایش‌نامه در پاره‌ای از موارد دچار تکرار و تطویل است و تکرار مفهوم سبب می‌شود تا ویژگی مهم هنری «موجز بودن» از آن سلب شود. مانند صحنه‌ی گفت‌وگوی بین مسعود و شادی که از نظر زبان و زمان فیزیکی دچار تطویل شده است.

طراحی صحنه به گونه‌ای است که سردی درون خانواده‌ها را نشان می‌دهد. فلز و سنگ به دلیل خاصیت مادی و غیرمعنوی به عنوان زمینه‌ی اجرا، ایده‌ی قابل قبولی برای نشان دادن نوع روابط حاکم بین افراد خانواده هستند؛ جایی که معنویت مرده است! بازیگران توانسته‌اند با توجه به ژانر رئالیستی نمایش به صورت روان و قابل قبول به ایفای نقش بپردازند. «یوسف کشتکار» و «فاطمه رضایی» با بیان مناسب، ویژگی‌های ظریف و عمیق نقش را قابل قبول و باورکردنی ایفا کرده‌اند.

ساخت موسیقی توسط «علی شهبازی» در ابتدای نمایش برای جلب توجه تماشاگر منطقی و نمایشی است. در بخش‌های بعدی موسیقی انتخابی است و به‌کارگیری آن در تعویض صحنه‌ها و موتیف‌های عاطفی مناسب است. اما تعویض صحنه‌ها طولانی است و سبب می‌شود به ریتم نمایش آسیب برساند.

در نهایت می‌توان گفت که نمایش در شکل و محتوا از معضل تعویض، زیاده‌گویی، هم‌چنین تعجیل در بخشی از صحنه‌ها و استفاده نکردن بهینه از اتاق پشت پرده، رعایت نکردن سکوت‌های صحیح در بازیگری رنج می‌برد. گروه اجرا می‌تواند با تأمل در مورد موارد ذکرشده به موفقیت بیشتری دست یابد. گفتنی است تماشاگر با تک تک شخصیت‌ها همذات‌پنداری می‌کند و آن‌ها را قابل ترّحم می‌بیند. آدم‌هایی که هر کدام به نوعی قربانی شرایط اجتماعی هستند. به نظر می‌رسد گروه جوان و خلاق می‌توانند با استمرار فعالیت‌های هنری کارهای بهتری را تولید نمایند. از ویژگی‌های شاخص گروه صداقت، استعداد، پویایی و خلاقیت تک تک اعضای گروه بوده است. علیرغم شهرت نداشتن مواردی را مطرح کرده‌اند که به زعم مخاطب قابل تأمل و دارای جاذبه بوده است.

عکس: میلاد پیامی



رامین فناییان

نقد نمایش «اتوبوس»

نوشته و کارگردانی حسین ابراهیمی

عبث‌گرایی و طنز پنهان

عکس: حسین اینانلو

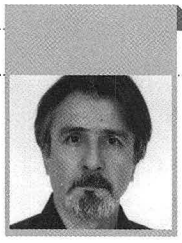
نمایش «اتوبوس» نوشته و کار «حسین ابراهیمی» از شهرستان فردوس از چند منظر قابل بررسی است. از نگاهی می‌توان نمایش را اثری کاملاً عرفانی تلقی کرد که با مطرح کردن گم شدن چند انسان در برهوت بر سرگشتگی انسان مادی‌گرای امروز در دنیای معاصر اشاره دارد و بر غربت در این روزگار تأکید می‌ورزد. از این نگاه «اتوبوس» کاری معناگرا و محتوایی مبتنی بر دغدغه‌های شرقی نویسنده است که از طریق طرح سمبل‌ها قصد دارد به بازخوانی هویت و چیستی تاریخی انسان بپردازد. بر این اساس نویسنده گلچینی از آدم‌های جامعه (پزشک، بازاری، هنرمند، دختر، دانش‌جو، چوپان، مأمور، زندانی، راننده و شاگرد) را به عنوان کاراکترهای نمایش گرد هم آورده و هر کاراکتر را در قالب روایتی به تماشاگر معرفی کرده است. طبق منطق روایی نمایش، این آدم‌ها تنها بر حسب اتفاق با هم هم‌سفر شده‌اند و اشتباه راننده آن‌ها را به بی‌راهه‌ای کشانده که حالا همگی در موقعیت یک‌سانی قرار گرفته‌اند و در کویر گم شده‌اند. اکنون باید به کمک هم به سمت مقصدی نامعلوم حرکت کنند و خود را از این موقعیت بغرنج بیرون آورند. در میان ایشان کاراکتر چوپان که سالدیده و پخته‌تر است، ناخودآگاه در نقش پیر و مراد با تکیه بر دیدگاه‌های مذهبی آن‌ها را راهنمایی می‌کند و درست هنگامی که به مقصد (مشهد) می‌رسند، خود به مقصود می‌رسد و جان به جان آفرین تسلیم می‌کند. متفاوت بودن این کاراکتر از سایرین، در همان ابتدای نمایش آشکارا در نوع دیالوگ‌ها و حتا پوشش، خود را نشان می‌دهد و هدف معنوی‌اش از سفر در مقابل بی‌هدفی سایر همسفران تا پایان نمایش بر فضا غلبه دارد و رنگی معنوی به اثر می‌دهد.

در سطح و منظری دیگر نمایش «اتوبوس» را می‌توان دارای پی‌رنگی از درونمایه‌های ابزورد و طنزی ظریف دانست که گرفتار شدن چند انسان در بیابان در پی سهل انگاری راننده را به روایت گذاشته است. تماشاگر در طول نمایش با داستانک‌هایی که روایت‌گر موقعیت و شغل کاراکترها از زبان خودشان است، شناختی نسبی از ایشان می‌یابد و درمی یابد نه کاراکتر از ده کاراکتر نمایش هیچ هدف مشخصی از سفر ندارند و بسیار منفعل اند. نمی‌دانند کجا می‌خواهند بروند بنابراین گم می‌شوند. آن‌ها بیش‌تر از آن‌که بدانند کجا می‌خواهند بروند به خودِ رفتن، بها می‌دهند اما نمی‌روند. دیالوگ‌های پرتعداد، حجیم و بی‌ربط ایشان در طول نمایش همه به همین موضوع اشاره دارد. تعدد داستانک‌های غیرهم‌جنس و غیرمرتبط هم که توسط کاراکترها نمایش داده می‌شود فضای ضد قصه‌ی نمایش را تشدید می‌کند. فضایی که به پرسش‌های ازلی- ابدی، ماهیتی و وجودی نقب می‌زند.

اما صرف نظر از دیدگاه محتوایی، در نمایش «اتوبوس»، شکل، تکنیک و ساختار مهم‌ترین مقوله‌ها محسوب می‌شوند. «حسین ابراهیمی» در مرحله اجرا و کارگردانی موفق است. زیرا توانسته طرح خلاقانه‌ای را که برای اجرای این نمایش ارائه داده، تا پایان اجرا کند و به ورطه‌ی تکرار و ملال آور شدن نیز نیفتد. نمایش مملو از ایده‌های اجرایی است که با استفاده از ابزار محدود در صحنه (چند صندلی و یک چهارپایه‌ی فلزی) نمایش داده می‌شوند و به بهترین شکل، تخیل و قوه‌ی خلاقه مخاطب را به کار می‌گیرند. هر بازیگری با وسیله‌ای (چراغ قوه و فندک) که در دست دارد، کار نورپردازی را هم انجام می‌دهد و تنها نورهای ضعیف موضعی به کمک این نورپردازی می‌آیند. با همین اندک منبع نوری اما واریته‌ای از نور و میزانسن‌های بدیع و تصاویر گوناگون برای تماشاگر این اثر مهیا می‌شود که همگی در راستای همان مفهوم کلی، گمراهی انسان مادی در دنیا را گوشزد می‌کند.

علیرغم شخصیت‌پردازی خوب نمایش، لحنِ کلام و گویش بازیگران از یک الگوی تصنعی واحد پیروی می‌کند که لطمه بزرگی به شخصیت‌پردازی می‌زند. در لحظاتی نیز شاهد نمایش‌نامه‌خوانی «دانش‌جو» و «بازاری» هستیم که فاقد جذابیت‌های دراماتیک است.

نمایش «اتوبوس» ظرفیت‌های بالایی دارد. شاید اگر امکانات شهرستان اجازه می‌داد تا از بازیگران بهتری استفاده شود و یا پاره‌های مختلف انسجام بیشتری پیدا می‌کرد و ارتباط بهتری با هم می‌یافت، آنتوان شاهد اثر ماندگارتری از گروه تئاتر سیب شهرستان فردوس بودیم.



صمد چینی‌فروشان

نقد نمایش «بازگشت افتخارآمیز مردان جنگی»

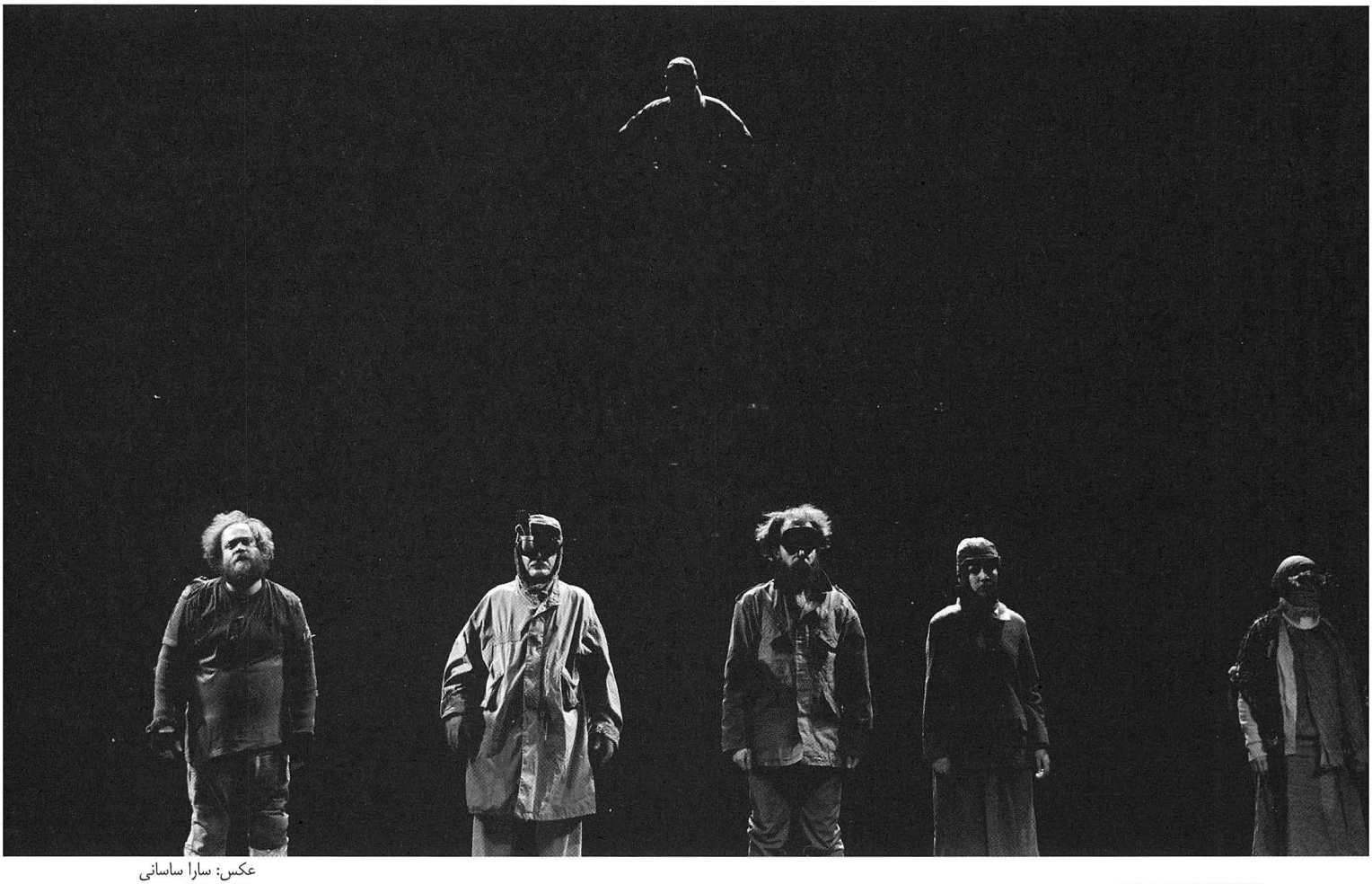
نوشته‌ی شهرام احمدزاده و کارگردانی آرش دادگر

بازخوانی سوررئالیستی و معاصر

«بازگشت افتخارآمیز مردان جنگی»، نمایشی متعهد، خوش پرداخت و به یادماندنی براساس نمایش‌نامه‌ی «بیرون پشت در» اثر «ولفگانگ بورشرت» درام نویس آلمانی نیمه‌ی اول قرن بیستم است که بازگشت تراژیک و تلخ «بگمان» سرباز آلمانی در سال ۱۹۴۵ ازجبهه‌ی استالینگراد را محوربازخوانی و نقد واقعیت‌های آلمان میان دو جنگ جهانی به ویژه جامعه‌ای قرارداده است که موجبات تحکیم پایه‌های ویران‌گر نازیسم هیتلری را فراهم کرد وخود نیز قربانی آن شد.

«بگمان» که پس از تحمل سه سال اسارت و کاراجباری در سیبری به زادگاهش هامبورگ بازگشته است. او اولین دقایق ورودش به شهر، تحت تأثیر واقعیت‌های جامعه‌ی پس از جنگ و تلاش همگانی برای فراموش‌کردن سهمی که در جنایات نازی‌ها داشته‌اند، دست‌خوش بحران ذهنی و روحی ویران‌گری می‌شود که چاره‌ای جزخودکشی برای او باقی نمی‌گذارد. او که همسر و خانه‌اش را ازدست داده و پدر و مادرش در جریان نازی زدایی پس از جنگ به دست همشهریان‌اش کشته شده‌اند و حتا خانه‌ی پدری‌اش هم توسط دیگران اشغال شده است، اکنون پس از بازگشت از جنگ نه تنها همه‌ی درها را به روی خود بسته می‌بیند بل‌که در می‌یابد که دیگر هیچ کس به او به عنوان سربازپرافتخاربازگشته ازجبهه‌های جنگ توجهی نمی‌کنند و وجدان بیدار و مسئولیت‌پذیر او را نیز بر نمی‌تابند. سرانجام «بگمان»، به قول «بورشرت» در پرولوگ آغازین نمایش‌نامه درمی‌یابد که: «کسی برای ادامه‌ی راه وجود ندارد و احساس می‌کند که از زندگی واقعی شهر و مردم خود کنار گذاشته شده است.»

به این ترتیب، «بگمان»، آرام آرام متوجه پوچی و بی‌معنایی تمامی باورها و شعارهای مسحورکننده‌ی دوران جنگ می‌شود و مقاومت‌اش برای حفظ باورهای کلاً وهم‌آلود و ساده لوحانه‌ی خود درایام جنگ، کار او را (ازهمان دقایق آغازین نمایش) به خودکشی می‌کشاند. اما چه سود که حتا درمرگ هم چون تمامی درهای شهر به روی او بسته است، چه، رودخانه نیز اورا به ساحل شنی خود بازپس می‌فرستد.



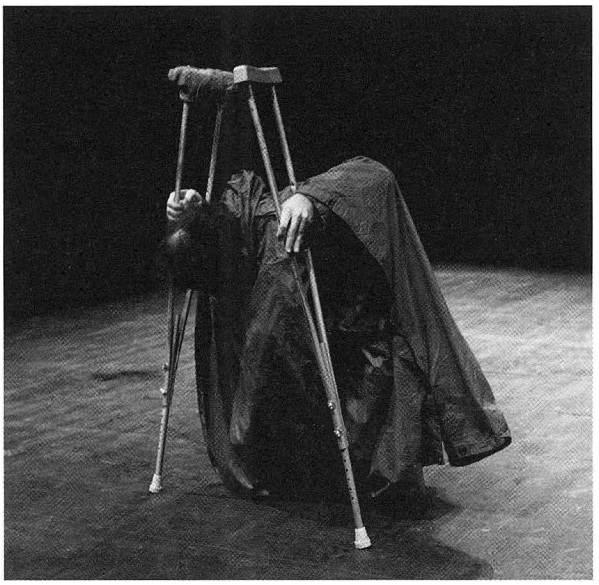
عکس: سارا ساسانی

«بیرون پشت در» اثری اکسپرسیونیستی با ادبیاتی تلخ و گزنده وسرشار از مونولوگ و گفتارهای بلند است که بورشرت باهدف آشنایی زدایی واثبات بی‌معنایی جنگ نگاشته و در آن، مرگ، در قالب گورکن و خدا، در هیأت پیرمردی تنها و نالان ظاهر می‌شود که معتقد است دیگر فرزندان‌اش نه به او که به خدای مرگ معتقد شده اند.

پنج پرده‌ی نمایش‌نامه‌ی بلند بورشرت بر بنیان چنین مضمونی، باگفتارها و مونولوگ‌های بلند و رویدادهای کابوس وار منفصلی پیش می‌رود که نتیجه‌ی همه‌ی آن‌ها طردشدگی بیش از پیش «بگمان» از سوی جامعه، به بهانه‌ی درک نکشدن واقعیت و در واقع با هدف فرار جامعه از پذیرش و قبول مسئولیت خود در قبال فجایع جنگ است.

«بیرون پشت در» که از نادر آثار اکسپرسیونیستی پس از جنگ دوم جهانی است، در خوانش «شهرام احمدزاده» به عنوان دراماتورژ و «آرش دادگر» در کسوت کارگردان، به اثری سوررئالیستی بدل می‌شود که با اقتداری انکار ناشدنی، تمامی تلخی، اشمئزاز و بی‌معنایی جنگ را در ساختاری سیال، شاعرانه و منطبق با ظرفیت‌های زیبایی‌شناختی عصر و زمانه‌ی ما برصحنه‌ی تالار حافظ به تصویر می‌کشد. نمایشی که در آن «آرش دادگر»، در قالب «مرگ» و در پوششی مدرن (پیراهن و شلوارسیاه وکراوات سفید) به عنوان حلقه‌ی رابط صحنه‌های سیال و متعدد نمایش وسایه‌ی حاکم بر فراز جهان معاصرما ظاهر می‌شود. «آرش دادگر» با استفاده‌ی هوشمندانه از امکانات موجود تالار حافظ و بهره گیری یک‌سویه از صحنه و فضای تیره و خالی مقابل تماشاگر، گستره‌ی شاعرانه، سیال، پرتحرک و «بازیگر محور»ی را فراهم می‌کند که به روشن ترین و پرایجازترین وجه ممکن، تمامی درون مایه‌های اثر بورشرت و مفاهیم آن را به تماشاگر منتقل می‌کند، بی‌آن‌که نیازی به تکرار مونولوگ‌های بلند متن اصلی باشد.

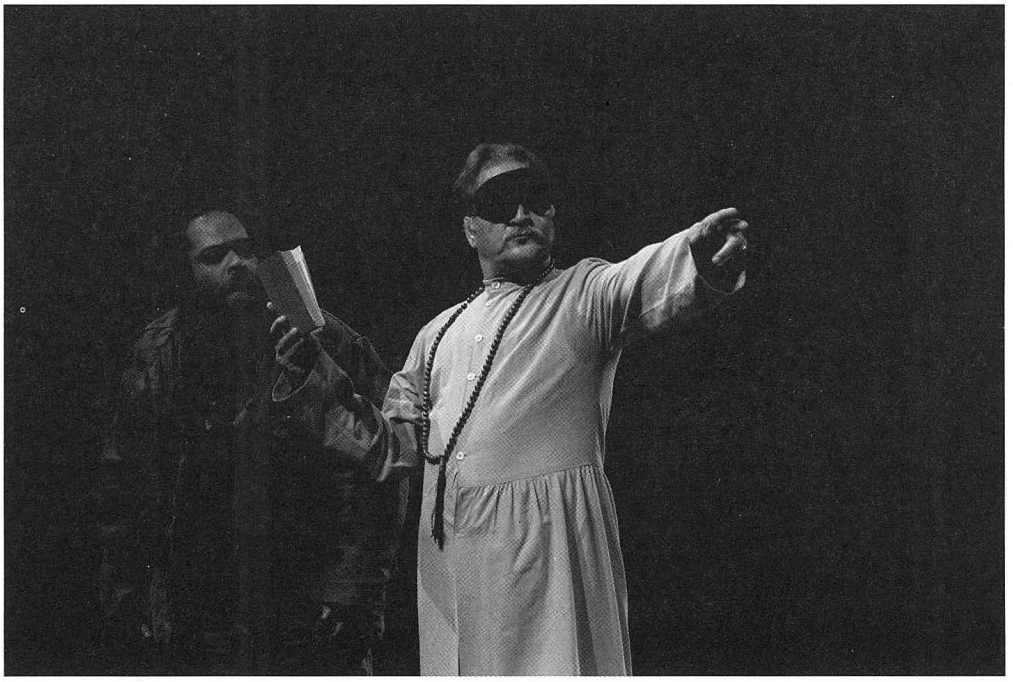
همکاری مشترک «شهرام احمدزاده» که پیش از این نمایش‌نامه‌های «سه خواهر» (چخوف)، «تفنگ‌های ننه کارا» (برشت) و «مکبث»، با عنوان «یک قهوه‌ی تلخ برای آقای شکسپیر» را بازخوانی و با رویکردی معاصر دراماتورژی کرده است و آرش دادگر که پیش از این آثار موفقی از او نظیر «آژاکس»، داستان‌های «ریمون کارور»، «مکبث»، «کالون و قیام کاستلیون»، «لیر شاه» و ... را شاهد بوده‌ایم، در بازخوانی و اجرای نمایش‌نامه‌ی «بیرون پشت در» که با عنوان «بازگشت افتخارآمیز مردان جنگی» در معاصرسازی اثر بورشرت و زندگی بخشی دوباره به آن بسیار کارآمد و موفق بوده است.



عکس: سارا ساسانی

«آرش دادگر» که به گفته‌ی خود بیش از ده سال است بر روی بازخوانی داستان‌ها، رمان‌ها وخوانش معاصر متون نمایشی کلاسیک کارمی کند، به اعتبار آثاری که تابه امروز به صحنه برده است، کارگردانی هوشمند، خلاق و به شدت متعهد است. کارگردانی که ورود به عرصه‌ی درماتورژی وبازخوانی آثار کلاسیک برای او نه به معنای پای‌کوبی برمزار نویسنده و سوء استفاده‌ی به دل‌خواه از اثر او بل‌که خوانش معاصر و جان بخشی دوباره به متن، به معنای «چیرگی بر بیگانگی»، برای فراهم کردن ارتباطی نو وزبانی تازه است. همان چیزی که «گئورگ گادامر»، فیلسوف لهستانی از آن با عنوان «بازگشت از تبعید» یاد می‌کند. کاری که به زیباترین شکل و و راضی کننده‌ترین وجه در بازخوانی «شهرام احمدزاده» و اجرای درخشان «آرش دادگر» از نمایش‌نامه‌ی «بیرون پشت در» بورشرت، قابل مشاهده و ردیابی است.

عکس: سارا ساسانی



فرشته حبیبی

نقد نمایش «سفید برفی و هفت کوتوله»

نوشته و کارگردانی «نصیر ملکی جو»

فانتزی دنیای کوتوله‌ها

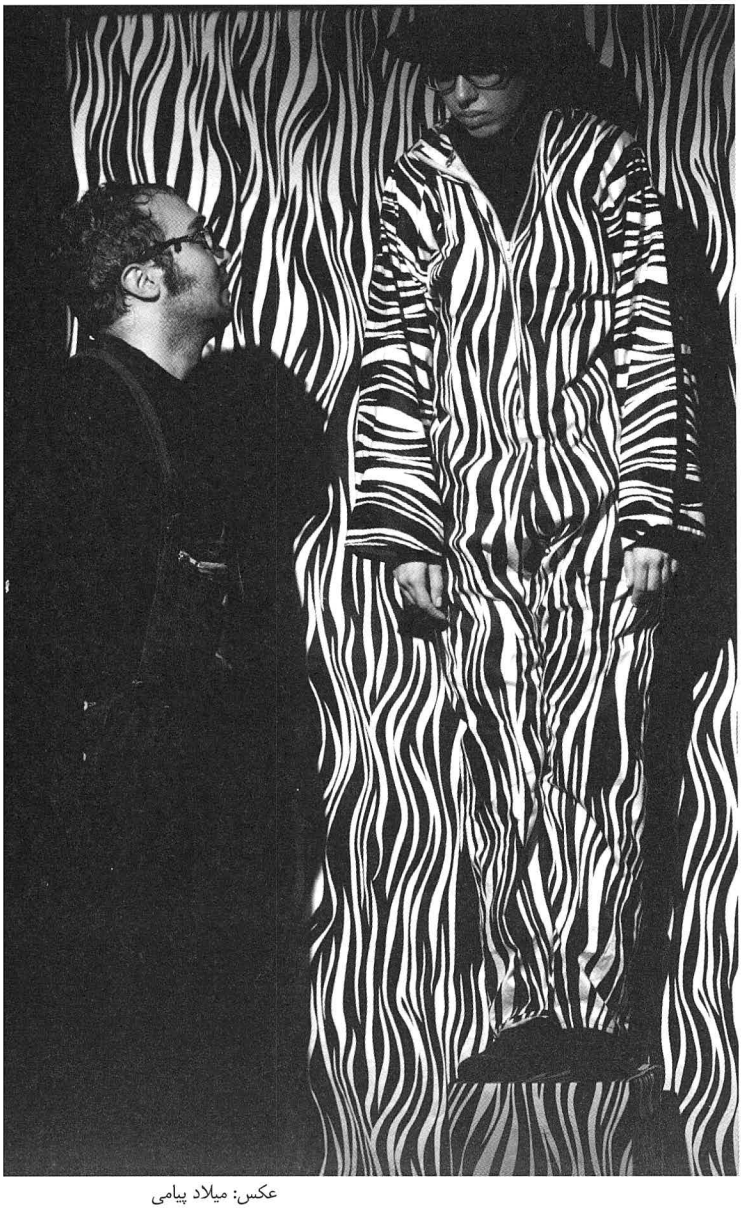
۱: کانسپت

نمایش «سفید برفی و هفت کوتوله» پیش و بیش از هر چیزی صاحب یک ایده‌ی محوری است و تلاش می‌کند با ایجاد تصاویری ناپیوسته، طرحی کلی از ایده‌ی اولیه را به مخاطب ارائه کند. این مفهوم درونی یا کانسپت، کوتوله‌گی اجتماعی است که ناگزیر در ذهن هر مخاطب، شناختی تقریبی و نسبی از آن وجود دارد. انسان امروز در عصری زندگی می‌کند که علیرغم وجود امکانات همه‌ی جانبه برای تحصیل، کار و رشد و تعالی اجتماعی به طور اتوماتیک شعور، سواد، توان و استعدادهایش در حدی متوسط نگه داشته می‌شود و تلاش‌هایش برای دستیابی به مراتب بالاتر، نافرجام می‌ماند. این تربیت و یکسان‌سازی گله‌وار، امکانی است که دست‌های پنهان، قدرت ایجاد می‌کند تا بتواند با برنامه ریزی یکسان بشر را در همه‌ی سطوح به زنجیر اسارتی نامرئی بکشد. در این شرایط بشر با همه‌ی قوای خلاقه‌اش، تبدیل به توده‌ی بی‌شکلی می‌شود که در هر ظرفی ریخته شود؛ شکل همان ظرف را به خود می‌گیرد. پس به عبارت دیگر کانسپت نمایش، توده‌سازی است. مفهومی که بارها در نظریه‌های اعتراضی جامعه‌شناختی با آن مواجه شده‌ایم. به نظر می‌رسد نمایش، بن و اساس خود را بر این اطلاعاتِ از پیش دانسته‌ی مخاطب قرار می‌دهد و سپس سعی می‌کند این دانش را طبقه بندی و جمع و جور کند و با مفاهیم دیگری درآمیزد و در چند قاب نمایشی دوباره به مخاطب باز پس دهد.

۲: قاب

این بخش از اجرا با داستان یا مفهوم پیچیده‌ای مواجه نیستیم. در این نمایش درامی وجود ندارد. دیالوگی نیست و تنها مونولوگ‌های کوتاهی در ابتدای اپیزودها وجود دارد که موقعیت را به شکلی کوتاه تشریح می‌کند و ذهن مخاطب را به سمت و سویی خاص هدایت می‌نماید. بنابراین در چنین نمایشی نیاز به خلق قاب‌های بدیع نمایشی وجود دارد (همان‌گونه که تلاش‌های ملکی‌جو گواه وقوف او بر این امر بوده است). قاب‌هایی که خلاقانه طراحی شده باشند و بتوانند این مفهوم ایستا را به تصاویری جاری و ساری در بطن اثر تبدیل کنند، زیرا در این نوع از نمایش مسئولیت کامل متن و درام نیز بر عهده‌ی قاب‌های نمایشی است.

ملکی‌جو توانسته است قاب‌های متنوعی را در قالبِ شبهه اپیزودهای نمایشی به تصویر بکشد. نمایش به چند بخش تقسیم‌شده و هر بخش با یکی از اعضای پیکره‌ی هیولایی قدرت نشانه‌گذاری‌شده است. مثلاً در یک بخش انگشت سبابه‌ای که در حال اشاره است نشان‌گر قدرت حاکمه است و در بخش دیگر دست بزرگی که با راکت پینگ پنگ بازی می‌کند، هم‌آورد می‌طلبد و در بخش دیگر پای زنانه‌ای با یک کفش پاشنه بلند کوتوله‌ها را مسحور و مسخ خود کرده است. این نشانه‌گذاری، کار تصویر سازی و ارائه قاب‌های نمایشی را ساده تر کرده است.



عکس: میلاد پیامی

در نمایش، بعضی از اشـیاء ابعادی بزرگ‌تر از ابعاد واقعی‌شـان دارند. مثلاً سـیگار و شمع غول آسا هستند. اشیاء بدین سیاق به گسترش و بسـط ایده‌ی مرکزی کمک می‌کنند و کوتوله‌گی انسان معاصر را به یادمان می‌آورند و علاوه بر این سر سپردگی و مسخ انسان‌ها در قبال اشیاء را به عنوان مفهومی وابسته به کوتوله‌گی طرح می‌کنند.

در مقابل، برخی دیگر از سـازه‌ها در ابعـادی کوچک‌تر از ابعاد واقعی نمایش داده می‌شـوند. مثلاً ساختمانی را می‌بینیم که به اندازه‌ی یک کمـد چند طبقه اسـت و کوتوله‌ها شـب در آن می‌خوابند. اتاق‌های سـاختمان به قدری کوچک اسـت که فقط سـر کوتوله‌هـا در آن‌جا می‌شود. این از تصاویر خلاقانه و دیدنی نمایش است و شاید اشاره‌ای اسـت به ظرفیت کوچکی که به نیروی بزرگ بشری اختصاص یافته، کنایه‌ای از کوچک نگه‌داشته‌شدن.

عـلاوه بر این از آن‌جا که مفهوم کوتوله‌گی دارای ابعاد فیزیولوژیکی و روانی نیز هسـت، از پارامترهای ظاهـری و فیزیکی کوتوله‌گی، نیز بهره‌برداری شـده و حاصل، ره‌یافتی عمیق‌تر از نام فانتزی نمایش و مفهوم دیداری کوتوله‌گی به دست داده است.

باشـد. نمایش هـم، انتظارش را برآورده می‌کنـد و در همان گام اول نشان می‌دهد که قراراست جور دیگری با این قصه تا کند. سفید برفی در این نمایش نماد قدرت اسـت که به خصوص در تندیس پای زنانه با کفش‌های پاشنه بلند به خوبی تجلی‌یافته و هفت کوتوله با طراحی لباس سیاه و یک دست‌شان (در تعارضی بی چون وچرا با سفید برفی) نشان‌گر تضاد و تفاوت جایگاه اجتماعی‌شان با سفید برفی هستند.

٤: و اما بعد

همه‌ی اشاراتی که در سطور بالا به آن اشاره شد حاکی از توان‌مندی و پتانسـیل ایده‌ی اولیه‌ی نمایش و تلاش‌های گروه برای به سامان رساندن ایده‌ی مذکور بود. نمایش سرشار از ایده‌های خوب است و به راستی ظرفیت تبدیل‌شدن به یک نمونه‌ی خوب تئاتر تجربی را دارد، ولی در شکل فعلی با اثری یک‌دست و جذاب مواجه نیستیم.

گـروه بازیگران کـه از قضا در آن‌ها بازیگرانی با سـابقه در عرصه‌ی نمایش‌های تجربی به چشـم می‌خورند در پیاده‌سازی حرکات جمعیِ ناهماهنگ و پراکنده‌اند و به نظر می‌رسد ارزش و قابلیت بازیگر اساساً در ایـن نمایش نادیده گرفته‌شـده و به حضور صرف بازیگران قناعت

عکس: میلاد پیامی

٣: دنیای والت دیزنی

مخاطبی که امروزه برای دیدن نمایشی هم‌چون «سفید برفی و هفت کوتولـه» به سـالن می‌آید، می‌داند که قرار نیسـت اجرای دیگری از «سـفیدبرفی و هفت کوتوله» معروف را ببیند. بی‌شـک انتظار او (به مثابه نمایش‌هایی هم‌چون پینوکیو) دیدن نمایشـی نمادین است که از دنیـای هفت کوتوله، ممکن اسـت تنها فانتزی اش را به ارث برده ورزیده شـده است. صحنه‌ی نمایش بسیار ابتدایی و دم دستی و فارغ از هرگونه پیچیده‌گی اجرایی اسـت و از امکانات فعلی نیز به شـکلی ناقص و ناشیانه استفاده می‌شود.

در پایـان باید گفت گرچه این اثر را می‌تـوان در زمره‌ی نمایش‌های تجربـی قرار داد، ولی نمی‌توان بر کلیت آن به عنوان نمایشـی تأثیر گذار و ماندگار تأکید کرد.

مسعود توکلی

نقد نمایش «پالتوی پشمی قرمز»

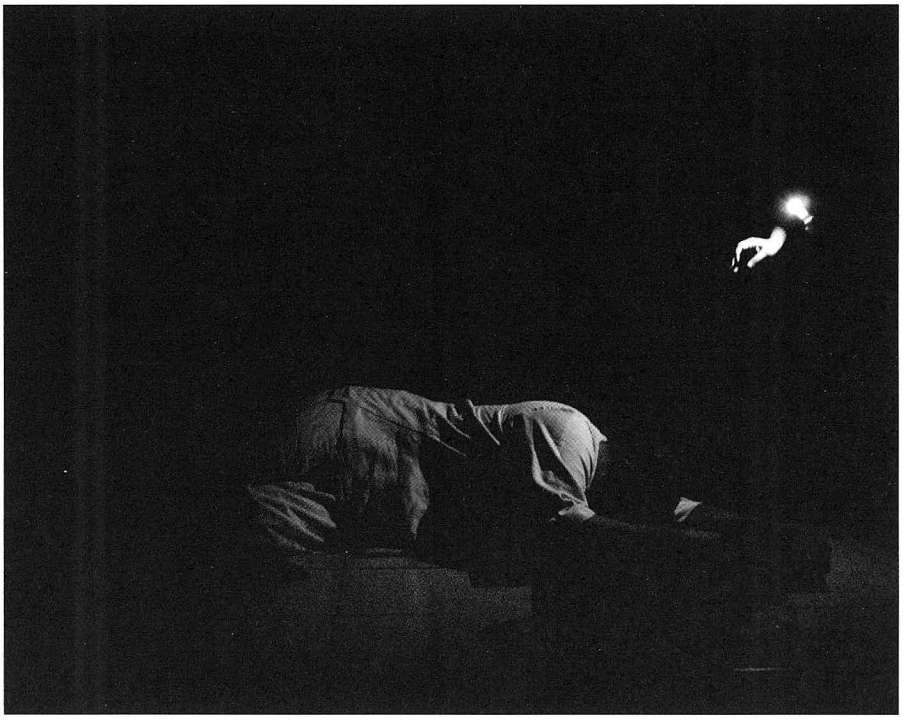
نوشته‌ی نغمه ثمینی و کارگردانی افسانه ماهیان

خلأها و نقطه‌چین‌هایی فاحش

«پالتوی پشمی قرمز» چهارمین نمایشی است که «افسانه ماهیان» در پرونده کارگردانی خود ثبت می‌کند. اگرچه او سال‌هاست که به عنوان بازیگر حرفه‌ای تئاتر فعال است و برای دوست‌داران این هنر نامی است آشنا، اما ده سال است که از عرصه‌ی کارگردانی دور بوده است. البته از قدیم گفته‌اند دوری و دوستی! اما تجربه‌کردن و تلاش و مشقت کارگردانی درّی است گران‌بها که در میدان رقابت باید آن را یافت. عرصه‌ی بازیگری هم میدان رقابت دیگری است و این بازیگر شاخص و توان‌مند البته توشه‌های فراوانی برای خود برده است و البته هرکه این دارد به این معنی نیست که آن هم دارد! این مقدمه آمد تا بازیگری را، همان کارگردانی ندانیم. عکس آن نیز واقعیت ندارد.

به عبارت دیگر اکنون باید «ماهیان» را در هیبت کارگردان ببینیم و اثرش را نقد کنیم و پرونده‌ی پربارش را در بازیگری نگشاییم... بگذریم! متن «پالتوی پشمی قرمز» را «نغمه ثمینی» نوشته است. نویسنده‌ای باتوانایی‌های خاص‌اش. به نظر می‌رسد که موضوع اصلی متن نیز زن است و مرد بیشتر در حاشیه است. اما نمایش‌نامه تنها در مورد زن نیست. نگاه فمینیستی نیز حاکم نیست. شخصیت زن در نمایش‌نامه غالب است. اما چرا آن‌چه ماهیان به عنوان کارگردان خواسته، دست‌نیافتنی شده است. او خواسته از روایت داستانی خطی بپرهیزد و اندکی تنها اندکی، به آن پیچیدگی اضافه کند. اما چاشنی پیچیدگی و کمی هم رنگ اگر چه نمایش را از هدف منحرف نکرده

است، اما به یقین دور کرده است. شخصیت‌ها واقع‌گرایانه‌اند و در جامعه‌ی ما عینیت دارند. اما چرا در اجرا چنین نشده است؟ آن‌ها بی‌دلیل پیچیده می‌نمایند. گویی آنها زاده‌ی ذهن آن خانم دکتر یا آن مرد بیمارند. معلوم نیست. شاید کابوسی است دهشت‌ناک که مرد بستری شده در بیمارستان به آن دچار شده است. باز هم معلوم نیست. چراغ‌های صحنه به جای آن که خاموش و روشن شوند تا یادآور کابوس گذشته‌ی آدم‌ها باشد بیشتر خاموش‌اند. همه چیز در تاریکی و کم‌نوری جریان دارد. تاریکی، تاریکی و باز هم تاریکی! سایه‌ی اکسپرسیونیسم بلندتر از آن است که چیزی دیده شود. سایه‌ها در همه حال بلندتر از واقعیت آدم‌هاست و گویی این آدم‌های آسیب‌دیده بیش از هر چیز و هر کس از سایه‌های شوم خود می‌ترسند. همین سایه‌ها هستند که صداهای عجیب و غریب تولید می‌کنند و نه خود آدم‌ها.



نمایش با صدا و در تاریکی آغاز می‌شود. صدای پرتنش تپش قلب! کارگردان مدتی طولانی تماشاگر را در تاریکی رها می‌کند تا تنها صدای پرهیبت تپش قلبی را بشنود. این اصرار کارگردان البته آگاهانه است. به عبارت دیگر ماهیان می‌خواهد بر ارزش انسان به عنوان باشنده‌ای رشد یابنده تأکید کند و تماشاگر نیز ناخودآگاه صدای تپش قلب خود را می‌شنود. این تمهید هنرمندانه بسیار زیباست و فرصتی است تا تماشاگر را به اندیشه و تمرکز وا دارد. استفاده از صحنه‌ای شبیه دار قالی که با استفاده از نور، تصویری مجازی ایجاد می‌کند باز هم به تماشاگر می‌گوید این تصاویر بیش از آن که زاییده واقعیت و جهان واقعی باشند، از زایش ذهن و خیال نشو و نما گرفته است. وقتی نور، صحنه را روشن می‌کند تماشاگر از طراحی زیبا، ساده و البته مدرن و کارآمد آن به غایت لذت می‌برد، اما این چشم‌نوازی صحنه چندان دوام نمی‌یابد و باز تاریکی صحنه زودتر از آن چه باید، می‌آید. به این‌ها اضافه کنید صداهای غریب، کش‌دار و تکرار شونده که گاه تا سر حد آزار تماشاگر پیش می‌رود و هم‌ذات‌پنداری تماشاگر را مختل می‌کند و آنان بیش از پیش از آدم‌ها و قصه خسته می‌شوند. به نظر می‌رسد اساس و بنیان متن بر هم ریخته شده و این به هم ریختگی در اجرا به ثبات و انسجام نرسیده است. گویی کارگردان اثر شیفته میزانسن، نورپردازی، طراحی صحنه و ساخت صداهای غریب و ناهم‌گون شده است و قصه و شخصیت در اثر رنگ باخته‌اند. معلوم نیست شخصیت‌ها از کجا آمده‌اند و کشمکش میان آنها دیده نمی‌شود. خانم دکتر وکیلی (زنی با پالتوی پشمی قرمز)، حمید و زن آن مرد مصدوم هیچ‌کدام دارای شناسنامه نیستند. گویی آن‌ها ناگهان به داخل جهان پرتاب شده‌اند. بی هیچ زمینه و زمانه‌ای! نمی‌خواهیم دوباره بحث پرمجادله فرم و محتوا را مطرح کنیم و بر سرگردانی مخاطب بیفزاییم. اما این فرم اجرایی نتوانسته است سنگینی محتوای نمایش را بر دوش بکشد. شتاب‌زدگی در اجرا مشهود است و بازیگران در صحنه قدری پریشان و مضطرب‌اند. نقش‌ها در هیأت و هیبت سایه ظاهر شده‌اند و در این میان همسر آن مرد مصدوم با چادری بر سر که نمادی از زنان مذهبی است، در پایان صحنه حضور می‌یابد که نوع حضور و بازی‌اش با دیگر بازیگران بسیار متفاوت است. بازی او بسیار واقع‌گرایانه و ملموس است و این بازی با نوع بازی‌های دیگر فاصله ایجاد کرده است. این تضاد و تناقض آشکار است و لکنتی در کار کارگردان ایجاد کرده است. قصه‌ی «پالتوی پشمی قرمز» از پدیده‌ای شوم سخن می‌گوید. زنان خیابانی و انتقام از آنان. نویسنده این موضوع را به بوته‌ی نقد کشیده است، اما کارگردان معلوم نیست چرا در اجرا آن قدر از موضوع دور شده و قصه را شکسته و بسته روایت کرده است. متن می‌خواهد بگوید گفت و گو و گفت و شنود شیوه‌ی زندگی کردن دانایان است و این همان داوری شفابخش، ناهنجاری‌ها و ناسازگاری‌های اجتماعی جامعه ماست. آن‌جا که تفاهم و تعامل و هم‌فکری باید بر تاج سر اجتماع بنشیند و قدر و ارزش بی‌انتها یابد. اما این تقابل و تضاد آدم‌های نمایش‌نامه که در متن پنهان و پیداست و در نهایت باید به آشتی و سازگاری آدم‌ها برسد در اجرا کم‌تر قابل دریافت است. حتا آن گفت‌وگوی پایانی نمایش نیز باور تماشاگر را که تحولی میان آدم‌ها صورت گرفته، بر نمی‌انگیزد. بی‌تردید برای اجرای بهتر و روان‌تر باید متن دوباره و چندباره بازخوانی شود و گروه اجرایی باید به دریافت تازه‌ای از نمایش‌نامه برسد. این متن با این اجرا چندان جفت و جور نشده است. شاید مشکل اجرا آن است که این‌همانی‌ای میان ذهن کارگردان نسبت به دریافت از متن و واقعیت آن وجود ندارد و از همین رو میان متن و اجرا خلأها و نقطه‌چین‌هایی فاحش رخ داده است.

مهدی نصیری

نقد نمایش «مکبث به روایت مردم کوچه و بازار»

نوشته و کارگردانی افق ایرجی

هجویه‌ای بر شخصیت‌های نمایش‌نامه و بی‌راهگی اجرا

برای به خنده واداشتن تماشاگر که مهم‌ترین هدف کمدی است، راه‌های مختلفی وجود دارد. خلق موقعیت و استفاده از گفتار، مهم‌ترین روی‌کردهای پرداخت کمدی در تئاتر هستند. این دو روی‌کرد اصلی را می‌توان با استفاده از ویژگی‌ها و تکنیک‌ها و تکیه بر مؤلفه‌های دیگر تقویت کرد و به همین نسبت نتیجه و تأثیر بیشتری از پرداخت کمیک گرفت.

شخصیت‌ها و داستان‌های آشنا و حساب بازکردن بر روی شناخت، مخاطب نسبت به آنها یکی از مواردی است که مؤلفه‌های کمیک و ارتقاء می‌بخشد و به خنده واداشتن تماشاگر را تسهیل می‌کند. وارونه‌سازی خون، قدرت و خشونت «مکبث» آن هم در یک اجرای کاملاً متکی به کمدی در نمایش «مکبث به روایت مردم کوچه و بازار» چنین شرایطی را در اجرا و در جریان ارتباط نمایش و مخاطب پیش آورده است.

بازیگران با لباس‌های هم‌رنگ و هم‌شکل به ساده‌ترین شکل بر روی صندلی و در صحنه‌ای خالی و سیاه و سفید قرار می‌گیرند و تنها با اداکردن نام یک‌دیگر تبدیل به شخصیت‌های داستان مکبث می‌شوند. حالا تماشاگر آشنا با داستان «مکبث» در نخستین مواجهه با هر کدام از شخصیت‌ها ناخودآگاه آن‌ها را با تجربه و شناخت‌اش نسبت به شخصیت‌های اصلی مقایسه می‌کند.

بنابراین بخش مهمی از کار نمایش در خلق کمدی با تکیه بر همین شناخت و مقایسه صورت پذیرفته است. این شیوه یکی از ساده‌ترین شیوه‌های کمدی، یعنی هجو است که در ساده‌ترین شکل آن بخشی از زمینه‌ها و اطلاعات و حتا قسمتی از پرداخت‌اش را مدیون شناخت تماشاگر از پیش‌زمینه‌ها یا داستان و شخصیت‌های آشناست.

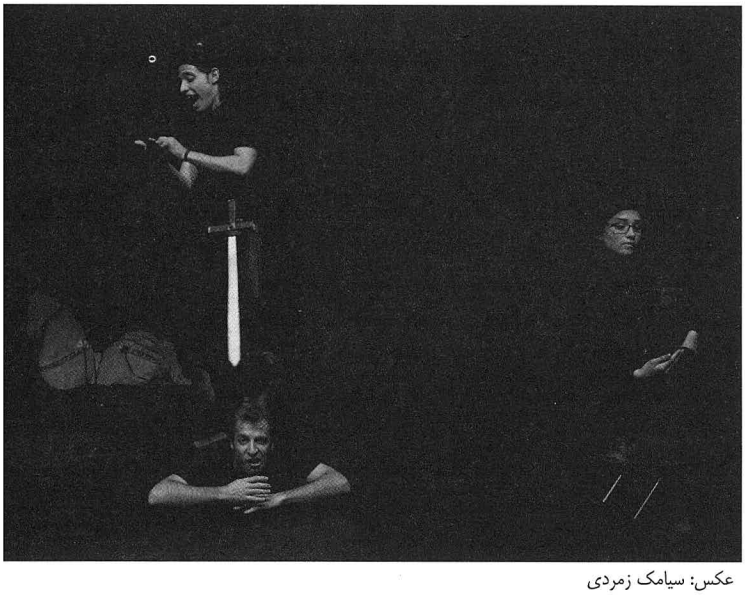
«مکبث» قدرتمند و تصعد او که تا به حال دریایی از تاریکی و خون را در ذهن تداعی می‌کرده حالا در نمایش ایرجی به مردی ضعیف و دست و پاچلفتی تبدیل شده که ظرف می‌شوید و در مقابل لیدی تا کمر خم می‌شود. بنکوی شریف تبدیل به دلقکی ساده‌لوح و پر سر و صدا شده که به زمین و آسمان می‌پرد و حرف‌های بامزه می‌زند. دانکن شاه با سر بی مویش مدام توسری می‌خورد و ...

پس از مواجه‌شدن با این پارودی هجوآمیز تماشاگر طبیعتاً به دنبال پانچ می‌گردد. شاید مهم‌ترین پرسشی که بلافاصله در ذهن مطرح می‌شود، این باشد که «چرا همه شخصیت‌های نمایش تبدیل به دلقک‌های ساده‌لوح شده‌اند؟»

برای یافتن پاسخ می‌بایست تماشاگر را در طول اجرای نمایش راهنمایی کرد. باید کد یا نشانه‌ای برای رمزگشایی و یا دریچه‌ای برای ورود به جهان ژرف‌ساخت و منظور اثر به مخاطب ارایه داد. اما متأسفانه این دریچه و رمز در طول نمایش به تماشاگر داده نمی‌شوند. شاید تنها پاسخ منطقی این باشد که همه‌ی شخصیت‌های «مکبث» دلقک شده‌اند تا تماشاگر بخندد. روایت مواجهه‌ی مرد ماهیگیر با پادشاه هم کمکی به فهم چیزی فراتر از آنچه در اجرا هست، نمی‌کند. اصلاً این برش کوتاه هویتی مستقل از کلیت اثر دارد و اگر مفهومی را هم در معرض انتقال قرار می‌دهد، ارتباطی با اصل اجرا پیدا نمی‌کند.

نمایش ایرجی، هجویه‌ای بر شخصیت‌های آشنای نمایش‌نامه‌ی «مکبث» شکسپیر است. نمایش در بخش‌های مختلف اجرا با هجو شخصیت‌ها موفق می‌شود که تماشاگر را بخنداند. اما بخش زیادی از این نتیجه و تأثیر کمدی را مرهون شناخت مخاطب از نمایش‌نامه‌ی اصلی است.

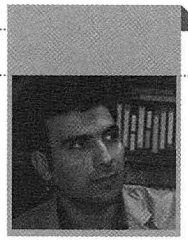
هجویه‌ی «مکبث» به روایت مردم کوچه و بازار از هر دو روی‌کرد ساختاری کمدی یعنی موقعیت و گفتار استفاده کرده است. اما در عین حال بیشتر تأثیرات کمیک‌اش را مرهون پیش‌زمینه‌های ذهنی مخاطبانش است.



عکس: سیامک زمردی

نمایش ایرجی اگرچه در بخش‌هایی از اجرا و در گستره شیوه‌ای اجرایی کمدی موفقی را ارائه می‌کند، اما در بیش‌تر مدت زمان روایت نمایش‌اش فراتر از آن‌چه که انتظار می‌رود به بی‌راهه می‌رود. سر و صدا، داد و فریاد و به آسمان و زمین کوبیدن بازیگران برای وادارکردن تماشاگر به خنده‌ی همه‌ی آن چیزهایی هستند که زمینه‌ی خروج اجرا از شیوه‌ی معمول و ورود به بی‌راهه را فراهم می‌کنند.

«مکبث به روایت مردم کوچه و بازار» در بیش‌تر مدت زمان اجرا با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند، اما به جای آن که از این اقتباس انتظار می‌رود وادار به اندیشیدن کند، می‌خنداند. به همین دلیل هم هست که چیز زیادی از اتفاقات نمایش در ذهن‌مان رسوب نمی‌کند و به سادگی همه‌ی رویدادهای اجرا را از خاطر می‌بریم.



رضا کیانی

نقد نمایش «به دهکده‌ی جهانی خوش آمدی پینوکیو»

نوشته‌ی داریوش رعیت و کارگردانی مسعود موسوی

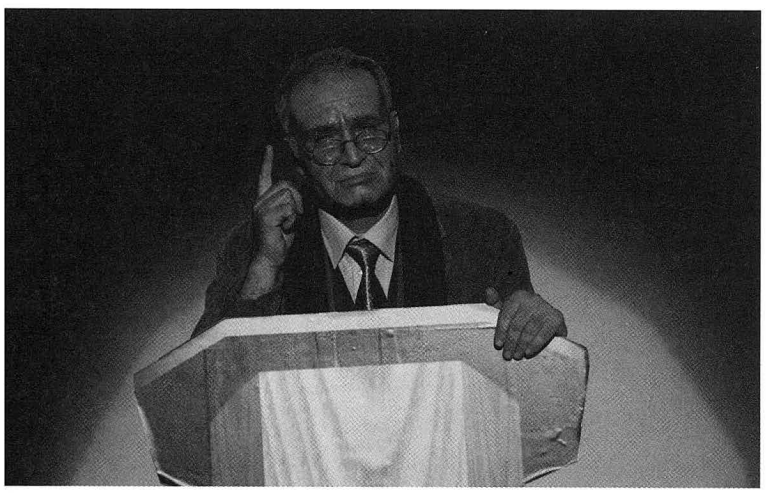
کابوس انسانیت

نام نمایش بیش از هر چیز ذهن مخاطب را در انتظار دیدن کاری غیرمتعارف قرار می‌دهد. به راستی ارتباط پینوکیو (اثر معروف کارلو کلودی) و دهکده‌ی جهانی به عنوان نظریه بحث‌برانگیز و جریان‌ساز مارشال مک‌لوهان در چه رویه‌ی دراماتیک قرار می‌گیرد؟!

جان‌مایه‌ی نمایش در یک کلام جمله‌ی معروف توماس هابز، فیلسوف رئالیست انگلیسی را به یادها می‌آورد؛ انسان گرگ انسان است...

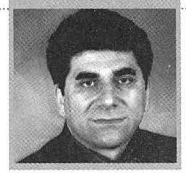
داریوش رعیت با دست‌مایه قراردادن داستان پینوکیو نگاه خود را به سمت نقد سرشت انسان در ادوار مختلف تاریخی و حتا افسانه‌ها و تصنیف‌های عامیانه سوق داده و از زاویه‌ای تیره و خشن به بیان روایت پرداخته است. کنش و واکنش داستان در همان ابتدای نمایش برای مخاطب هویدا می‌شود. پینوکیو عروسک چوبی دست‌ساخته‌ی پدر ژپتو به تحریک فرشته‌ی مهربان قصد ورود به دنیای انسان‌ها و تغییر هویت خود را دارد که این امر با مخالفت پدر ژپتو مواجه می‌شود و در ادامه‌ی داستان پینوکیو در قامت یک انسان به ادوار مختلف تاریخ انسانی سفر می‌کند و در مقابل پلشتی‌ها و ظلمات بشر به ادوار مختلف تاریخ انسانی سفر می‌کند و در مقابل پلشتی‌ها و ظلمات بشر قرار می‌گیرد. از «فاوست» تا «دن کیشوت» و سفری به فلسطین و قرار گرفتن در داستان هزار و یک شب شهرزاد و حتا ورود به فضای خشک کاغذبازی (بوروکراسی) اداری و سازمانی امروز...

خشم، وحشت، خنده، اضطراب، تحریک و مهم تر از همه نقد برخی اندیشه‌های ماندگار تاریخ که مهم ترین آن واژگون ساختن جمله‌ی معروف «رنه دکارت» یعنی «من می‌اندیشم، پس هستم» به «من فکر نمی‌کنم پس هستم»، استحاله شد! در پایان نمایش مشاهده می‌کنیم پینوکیو از قرارگرفتن در دنیای انسان‌ها به واسطه‌ی وجود تباهی‌ها و شیءگشته‌گی‌ها و بی عدالتی‌ها کاملاً مأیوس سرگشته شده است. در واقع می‌توان گفت باروری حرکت دراماتیک نمایشی در جدال دو تفکر پدر ژپتو به عنوان نمادی از سنت‌ها، دوراندیشی‌ها و تبلور عاطفه و فرشته‌ی مهربان به عنوان نماینده‌ی تفکر پیش رو صورت می‌گیرد. سیاهی و سفیدی شخصیت‌ها آن‌چنان مبرهن است که کمتر فرصت تفکر عمیق و کنش‌گر را به مخاطب می‌دهد و حتا در جاهایی از نمایش دیالوگ‌ها بیشتر به سمت سطح و شعار سوق پیدا می‌کند. از سویی دیگر با بهره گیری از جنبه‌های فانتزی و خنده‌آور در نمایش تلاش دارد که نگاه انسان‌ها را بیشتر به درون خود متمرکز کند. در چنین شرایطی بستری آزاد و وسیع برای تقویت ذهنیت



عکس: سیامک زمردی

نویسنده و شکستن تنگناهای واقع‌گرایانه فراهم می‌آید. اما از نظر اجرا طراحی در عناصر فنی و ثانویه تئاتر (نور، طراحی لباس و صحنه و هم‌چنین انتخاب موسیقی) بر عناصری اساسی نظیر خلاقیت بازیگر و میزانسن غلبه داشت. انتخاب مناسب موسیقی فضای مناسبی را برای ارتباط مخاطب با درون‌مایه‌ی اثر در خلق موقعیت‌های مختلف ایجاد می‌کرد و استفاده از رنگ‌های مختلف در پس‌زمینه‌ی صحنه مبین احساسات درونی بازی‌سازان در ایفای نقش بود. اما به نظر می‌رسد که کارگردان به عنوان نویسنده‌ی دوم متن، می‌توانست بهتر از این بر دراماتورژی نمایش نظارت کند. به نحوی که ضمن جلوگیری از طولانی شدن غیرضروری برخی صحنه‌ها، ایجاز لازم را در این وادی فراهم می‌آورد.



حمید کاکاسلطانی

نقد نمایش «پسر انسان»

نوشته‌ی حسن باستانی و کارگردانی مجید واحدی‌زاده

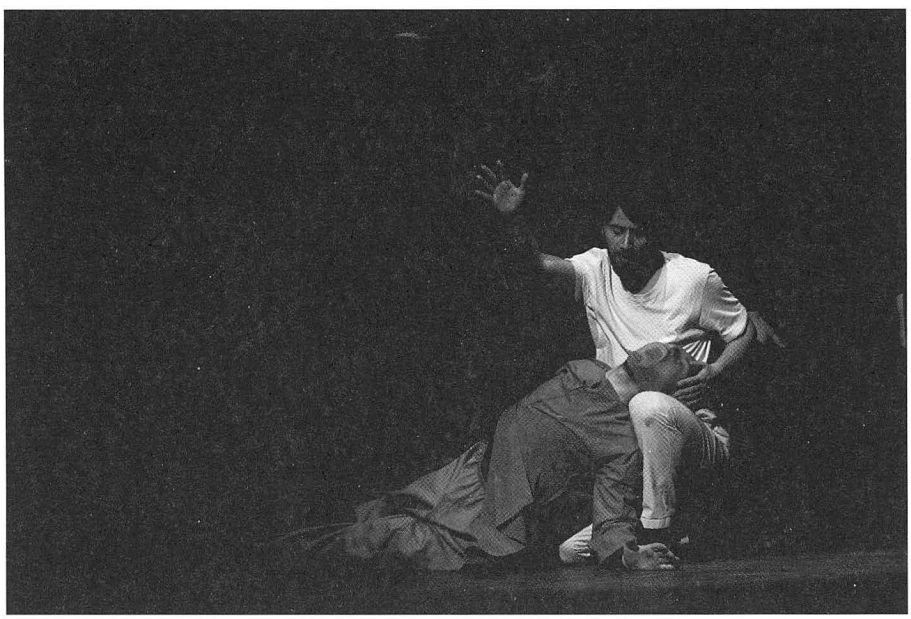
هم‌سان‌سازی چرا و چگونه؟

نویسنده در نمایش پسر انسان با بهره‌گیری از داستان عیسی مسیح (ع) و مریم مقدس، قومی را نشان می‌دهد که روشنایی را دیدند و نادیده انگاشتند. کاهنانی که خود را مروج دین پنداشتند، امّا با خودخواهی چشم خویش را بر روی حقیقت بستند!

نویسنده با تمرکز بر روایتی آشنا، طرح داستان به صلیب کشیدن حضرت عیسی (ع) و سنگسار مریم مجدلیه و حوادث این‌چنین سعی کرده موضوعی مذهبی را دست‌مایه‌ی نمایش خود قرار دهد. کشمکش اصلی داستان میان کاهنان، مردم و عیسی مسیح است. اکثریت جامعه، مردمی هستند که توان درک حقیقت را ندارند. تلاش نویسنده در نشان دادن موضوع داستان در حدّ یک تم انسانی جهان‌شمول و مکان‌شمول ناکام می‌ماند. قرار دادن فرد در برابر اجتماع، همواره کشمکشی جذاب است. مصداق آن در نمایش‌نامه‌های مدرن هم‌چون «دشمن مردم» اثر «هنریک ایبسن» شاید مثال مع‌الفارقی باشد، امّا نمایش فوق به عنوان یک موضوع اجتماعی دارای شخصیت‌ها و مضامین زمینی و ملموس است. در روایت‌هایی که از نظر مضمون و شخصیت‌پردازی برای مردم جنبه‌ی قداست و اعتقادی دارند، چنان‌چه در اتخاذ زبان و چینش شخصیت‌ها از قدرت و استحکام خاصی برخوردار نباشد، اندیشه و فکر اصلی را دچار لکنت خواهد کرد و در سطح باقی خواهد گذاشت.

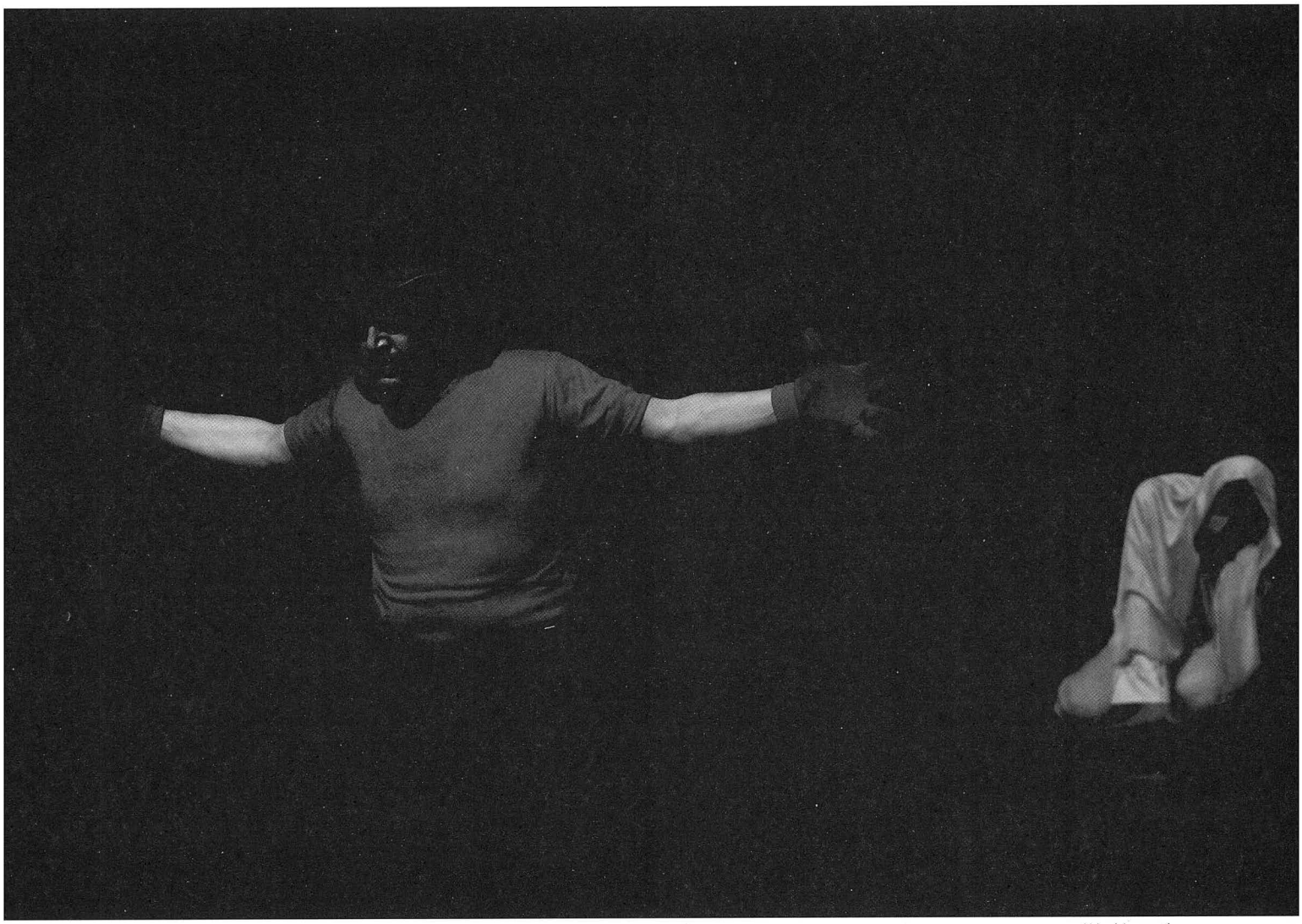
شخصیت‌ها در نمایش پسر انسان به جای اینکه در عمل خود را نشان دهند و کنش نمایشی مُعرف آن‌ها باشد، مُدام در حال توصیف رویدادها هستند. به همین دلیل است که مخاطب با مونولوگ‌های مطّول و دور از ایجاز مواجه می‌شود. شخصیت‌ها از نیروی منطقی برای رسیدن به هدف برخوردار نیستند و به همین دلیل نمایش به سمت نوعی شعارپردازی پیش می‌رود. فرسایشی می‌شود و عنصر تعلیق به عنوان عامل هیجان به چشم نمی‌آید.

نویسنده نیک می‌داند، این‌گونه دیالوگ‌نویسی تأثیر واقعی خود را از دست می‌دهد. ضمن این‌که روایت آشنا و مضامین دینی انتظار مخاطب را دوچندان می‌کند. نگارش چند سطر نمایشی و شکل‌دهی ساختار دراماتیک مضمونی مهم‌ترین نیاز تماشاگر را مرتفع نمی‌سازد. مخاطب می‌آید تا مضمون را از زاویه‌ی دید «کارگردان» ببیند و بشنود. بنابراین مسئول نهایی کارگردان است. تئاتر هنری است سمعی و بصری و به همین دلیل چشم‌نوازی و گوشنوازی ویژگی مهم آن است. متأسفانه حجم بالا و یک‌نواخت بازیگران در طول نمایش، توأم با نامفهوم بودن حضور آنها، آن ویژگی اساسی را خدشه‌دار کرده است. در کنار آن، نگه داشتن صدای موسیقی در اوج، آسیب جدی‌ای به نمایش وارد کرده است. شفاف نبودن صدای بازیگران با گوش برخی از بازیگران هم‌چون بازیگر نقش عیسی (ع) قابل توجیه نیست.



عکس: سارا ساسانی

نمایش در ترکیب‌بندی، ورود و خروج‌ها هیچ‌گونه تناسب و منطق صحنه‌ای را رعایت نکرده است. شخصیت‌ها بدون هیچ‌گونه رابطه‌ی دال و مدلولی وارد صحنه می‌شوند. سئوال



عکس: سارا ساسانی

این اســت که آن‌هــا کجا بوده‌اند؟ چرا وارد صحنه می‌شــوند؟ و در زمانــی هم بدون هیچ دلیل نمایشــی صحنه را ترک می‌کنند. مجید واحدی‌زاده از کارگردان‌های پرکار تئاتر کشــور است و در کارنامه‌اش تجربه‌های فراوانی اندوخته است. به نظر می‌رسد اگر به جــای بازیگری اندکی در موقعیت کارگــردان از پایین صحنه به میزانســن می‌اندیشــید، یقینــاً تأکید می‌کرد کــه صحنه دچار آشــفتگی و ناهم‌گونی کمتری می‌شــد. ضمن این‌که اســترس و نگرانی در کیفیت بازیگری او نیز تأثیر منفی داشــته اســت.

اســتفاده غیرضــروری از نور در بســیاری از مــوارد فاقد منطق نمایشی اســت و کاربردی نیست. به عنوان مثال می‌توان پرسید که چرا دو شخصیت در دو نقطه از صحنه هم‌زمان با نور موضعی دیده‌می‌شــوند؟

کارکــرد نــور موضعی در جایی کــه دیگر هیچ چیز قــرار ندارد، برجســته‌کردن موضوع و موضع نســبت به محیط اطراف است، همزمانــی‌دونــورموضعــی‌چــه‌معنایــی‌دارد؟

گــروه تئاتر «فــروغ» در مدرنیته کــردن یک مضمــون دیرینه شــجاعت به خرج داده اســت، امّا در این‌گونه موارد خطرپذیری بزرگــی صــورت می‌گیرد. کوچک‌ترین اشــتباه منجر به ســقوط خواهدشــد و آســیب جدی به نمایــش خواهدزد. آشــنایی قبلی تماشــاگر به موضــوع و مضامین دینی، حماســی و اســطوره‌ای مســئولیت را دوچندان می‌کند. رویدادهایی چون عروج حواریون، جنگ صفین و ... شــخصیت‌هایی چون مریم، عیســی (ع)، علی اکبر، مسلم، حر و ... و تبدیل شدن مسئله‌ی آن‌ها به مسائل روز مستلزم آماده کردن زمینه در ذهن مخاطب و نوعی آشنایی‌زدایی اســت. در غیــر این صورت، مخاطب به آســانی هم‌سان‌ســازی نمی‌کند و ارتباط میان اجرا و مخاطب قطع خواهد شد. شاید این که نیمی از تماشــاگرن سالن تئاتر را ترک می‌کنند، دلیلی بر این ادعا باشــد. اگر در تعزیه شــمر عینک دودی می‌گذارد، معنایش لوس شــدن و یا تحقیرشدن شخصیت او و یا نوعی فاصله‌گذاری اســت. اما در نمایش «پسر انسان» لباس‌های متناقض نگهبانان، مردم و عیســی (ع) هیچ توجیه منطقی ندارد. بیان متناقض و ... که موجب نوعی پارادوکس در صحنه شــده اســت، نیز به همین منوال از کاســتی‌های اثر به شــمار می‌آید.

پیشــنهاد می‌شود طراحی بروشــور نیز به گونه‌ای باشد تا اسامی بازیگران معرّف شــخصیت‌های بازی آن‌ها برای تماشــاگر باشد. بــا توجه به تجربه‌ی فــراوان مجید واحــدی‌زاده و گروه اجرایی انتظــار می‌رفت نمایش با کیفیت بهتر اجرا شــود، امیدواریم این نمایش تجربه‌ای برای تولید کارهایی در ســطح بسیار عالی‌تر از این گروه باشــد.

مهدی نصیری

نقد نمایش «چاقوی دم‌کرده‌ی شب»

نوشته‌ی رضا گشتاسب و کارگردانی رضا کرمی زاده

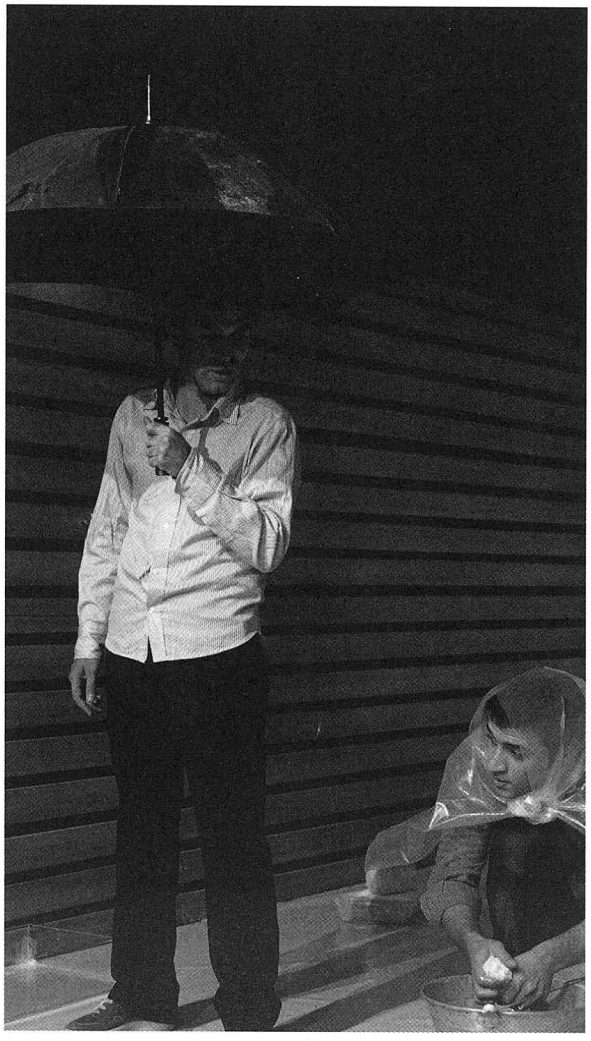
کابوس‌های یک قصاب

وظیفه‌ی یک تئاتر پیش از هر چیز جذب و جلب توجه مخاطب و وادارکردن گروه تماشاگران برای ورود به صحنه‌ی نمایش و برقراری ارتباط هر چه مؤثرتر با فضا و روی‌دادهای نمایش است. یک تئاتر خوب پیش از هر چیز باید تماشاگرش را برای دنبال‌کردن و علاقه‌مندشدن به فضا و روی‌دادهایش ترغیب و تشویق کند. متداول‌ترین و معمول‌ترین شیوه‌ی جذب مخاطب و شاید سریع‌ترین شیوه، روایت داستانی دارای طرح و توطئه‌ی قوی و دراماتیک باشد.

اما یک راه‌کار مؤثر برای جذب تماشاگر و جلب توجه او به فضای اجرا، خلق و آفرینش اتمسفر تئاتری است. شیوه‌ای که در دو دهه‌ی اخیر، آشناترین نمونه‌ی آن در تئاتر ما، «رقص روی لیوان‌ها»ی «امیررضا کوهستانی» بوده است.

تئاتر امروز یاسوج را که خیلی هم دوست‌اش دارم با سه اسم «علی نرگس‌نژاد»، «رضا گشتاسب» و «مصطفی لاهوتی» می‌شناسم. تئاترهایی که از این سه کارگردان و نویسنده‌ی یاسوجی دیده‌ایم هر چند به تعداد انگشت‌های دو دست نمی‌رسد، اما آن‌قدر برایم جذاب، تأثیرگذار و قوی بوده‌اند که به راحتی می‌توانم، به‌ترین نمونه‌های آن‌ها را به خاطر بیاورم ودرذهن مرور کنم.

«وقتی پلنگ خال‌هایش را پاک می‌کند»، «خرگوش سفید با چشم‌های قرمز»، «کابوس‌های سرمه‌ای اسبی که آزار گرفته بود»، «خواب برهنه روی برف» و ... از آن دست تئاترهایی هستند که تماشاگرشان را بدون داشتن ساختار داستانی قوی و قدرت‌مند به خود جذب می‌کنند. این آثار که آن‌ها را با عنوان تئاترهای یاسوجی می‌شناسم، بیش از آن‌که بخواهند تماشاگر را با عناصر و مؤلفه‌های ساختار داستان وارد جهان نمایش کنند، با اتمسفر و روح جادویی حاکم بر کارهایشان مجذوب خود می‌سازند. تجربه‌ی ورود به دنیای نمایشی این گروه از هنرمندان تئاتر یاسوج برای من همیشه شبیه به سرک‌کشیدن به عمیق‌ترین لایه‌های غریزه و روح سرکش و پر از خشونت انسان‌بوده‌است.



عکس: کاوه کرمی

«چاقوی دم‌کرده‌ی شب» هر چند نسبت به تئاترهای دیگری که از گروه «شادن» دیده بودم، قصه‌ی ساده‌تر و سرراست‌تری دارد، اما باز هم در ادامه‌ی همان سبک و شیوه‌ی همیشه‌گی کارهای این گروه است. جادوی نمایش را در همین قصه‌ی ساده، زبان در لحن و آهنگ ادای گفتار توسط بازیگران، در

عکس: کاوه کرمی

حرکت‌هایی که به طور غیرطبیعی کندتر یا تندتر شده‌اند، در طراحی صحنه، نورپردازی، ضرب‌آهنگ روایت، تکرارها و بالاخره در جزء، جزء مؤلفه‌ها و عناصر اجرایی می‌توان دید و شنید و از همه مهم‌تر، در روح و جان اثر احساس کرد.

نمایش در یک کلام به شدت مبتنی و متکی بر نیروی «غریزه» و «جادو» است. آدم‌های یک روستا به دلیل آن که چند روزی است گوشت نخورده‌اند، بیمار شده‌اند. اما این حقیقت نه به صورت واقعی توجیه و نه به طور منطقی تعریف می‌شود. بل‌که تفسیر این جنون وابسته به نخستین نیاز بشری، از دید یک قصاب جنون‌زده روایت و تعریف می‌شود. قصاب گاو «عامو غلام» را خریده، اما مأمور بهداشت اجازه‌ی کشتار گاو را به او نمی‌دهد. گاو تمام زندگی قصاب را خورده، اما به جای آن که پروار شود، روز به روز لاغرتر شده و حالا استخوان‌هایش از زیر پوست بیرون زده‌اند.

نمایش در واقع به واسطه‌ی جادوی خون و گوشت و ساطور و بیماری، جنون این قصاب معلق در کابوس را به روایت می‌گذارد. روایت نه یک‌باره که رفته‌رفته و نرم‌نرم در وجود تماشاگر رسوخ می‌کند. هم‌چون کاردی که بدون این که احساس شود، در جسم فرو می‌رود.

آشفتگی، تناقض، تعارض، بر هم ریختن نظام زمان و از فرمان خارج شدن نظم مکان، معلق بودن میان ذهنیت و واقعیت، غوطه‌خوردن در جهان زندگی و مرگ، ویژگی‌هایی هستند که در متن و اجرای «چاقوی دم‌کرده‌ی شب» قرار گرفته‌اند و جریان پیدا می‌کند. حاصل این چینش جادویی، جهانی سراسر کابوس است. کابوسی که حاصل انفجار روح و جسم قصاب در فضای اجراست. «رضا کرمی‌زاده» این کابوس را به خوبی از متن به جریان اجرا تبدیل کرده است. تماشاگر از این که در لحظاتی از اجرا از درک و شناسایی ذهنیت یا کابوس با واقعیت باز می‌ماند و به واسطه‌ی این‌که نمی‌تواند تمایزی میان دنیای زندگی و مرگ قائل شود، دچار شگفتی و هیجان شده و ناخودآگاه به دنیای کابوس پرتاب می‌شود.

این جادو حتا در جزئیات گفت و گو و رفتار شخصیت‌ها آن چنان تعریف می‌شود که تماشاگر توانایی گریز از آن را پیدا نمی‌کند؛ آن زمان که دختر بر خلاف نظر دیگران و در حالی که پدر برای خرید گاو قصد رفتن به خانه‌ی «عاموغلام» را دارد، می‌گوید، عامو غلام مرده است، تماشاگر در حالی که نمی‌تواند دختر را باور کند، تمامی جزئیات مرگ و دفن «عاموغلام» را از زبان او می‌شنود؛ هم‌چنین زمانی که «عاموغلام»، قصاب را محکوم می‌کند که در حال صحبت کردن با یک مرده است، در حالی که قصاب رو به رویش نشسته و می‌خواهد گاو را به او پس بدهد و ...اما در پایان همه چیز هم‌چنان که از ابتدا بر اساس جهان اثر توجیه شده، تعبیر می‌شود: قصاب موهای پسرش را ماشین می‌کند، اما هیچ مویی از سر پسر کنده نمی‌شود. او با پسر صحبت می‌کند و آخرین گفتار نمایش را از زبان پسر می‌شنود که به او و تماشاگر می‌گوید که مرده است. حالا می‌توان پذیرفت که همه‌ی این کابوس و تمام جهان جادویی روایت‌شده‌ی روح و ذهن معلق یک قصاب جنون‌زده بوده است.

«رضا کرمی‌زاده» همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، به خوبی توانسته روح و جادوی کابوس را در نمایش‌اش به روایت بگذارد و در این مسیر اول در زمینه‌ی وارد کردن مخاطب به این جهان و دوم در توجیه و باورپذیری رویدادهای نمایش‌اش موفق نشان داده‌است.

فضا، جهان، دنیا و کابوسی را که تماشاگر «چاقوی دم‌کرده‌ی شب» می‌بیند کاملاً می‌توان خاص و متعلق به نویسنده، کارگردان و گروه اجرایی دانست. تنها ای کاش کرمی‌زاده برای ثبت کامل اجرا به نام گروه، اجازه‌ی ورود تصاویر، اشیاء، موتیف‌ها یا عناصر آشنایی مثل ماهی‌های مرده را به فضای نمایش‌اش نمی‌داد.

بهـرام جلالی‌پـور

نقـدنمایـش«هتـل پارادیـزو»

نوشـته‌ی گروه نویسـندگان و کارگردانی مایکل وگل (از کشـور آلمان)

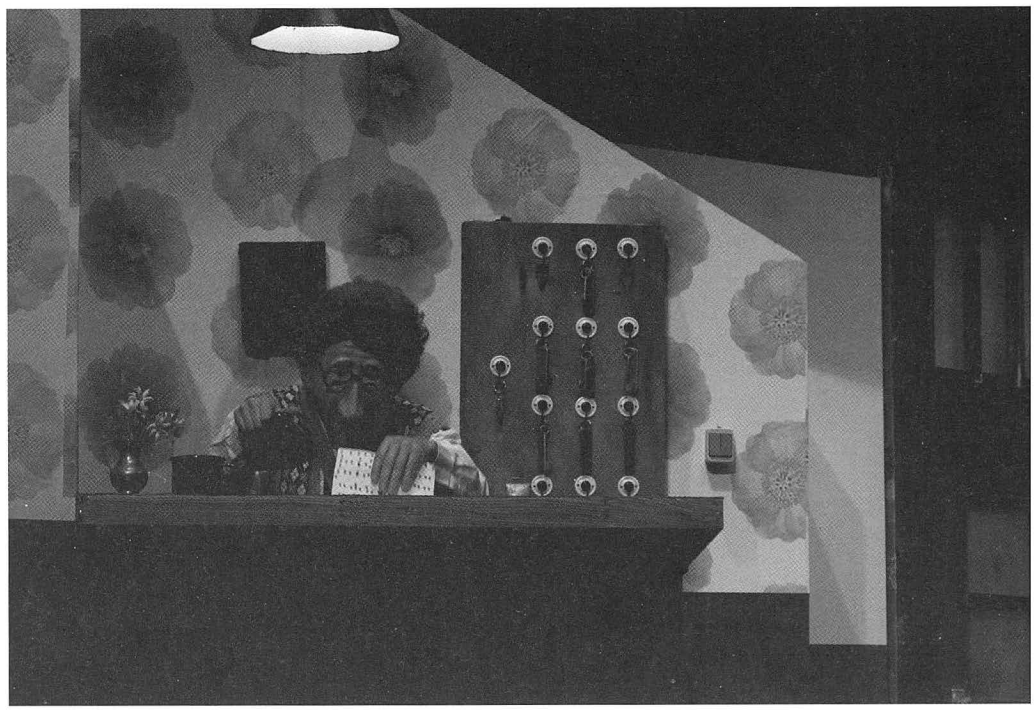
از سکوت تا حضور...

«هتـل پارادیزو» بـه کارگردانـی مایکل وگل از کشـور آلمان تماشـاگران را خندانـد، بـه وجد آورد و به تحسـین واداشـت. صرف نظر از عواملی مثل تیپ‌سـازی چیره‌دستانه‌ی بازیگران از طریق حرکات دقیق بدنی، اسـتفاده از صورتک‌هایی که ماهرانه طراحی و ساخته شده‌اند، اتکاء نمایش به کنش فیزیکی به جای کنش کلامی، رویکرد طنزآمیز نسبت به موضوع و خلق لحظات و صحنه‌هـای کمیک و... کـه موجبات این اسـتقبال را فراهم آوردند، در این یادداشـت، ابتدا به یکی از مباحث نظری نسـبتاً جدید مطرح در حوزه‌ی بازیگری تئاتر، یعنی مسـئله‌ی «حضور» و به‌ویـژه «حضـور بازیگـر» (ruetca'l ed ecnesérP) می‌پردازیـم که در این نمایش جلوه‌ای بـارز یافته‌اند؛ آن‌گاه به برخی از دیگر ویژگی‌های اجرا اشـاره می‌کنیم.

۱

معمـولاً وقتی در نمایش پای اسـتفاده از عروسـک و صورتک آن به میان می‌آید، نخسـتین پرسشـی که مطرح می‌شـود این اسـت کـه «چرا عروسـک و چرا صورتـک؟». در ایـن مواقع، سردسـتی‌ترین پاسـخ بیان محدودیت‌هـای تکنیکـی و احیاناً مالی اسـت. امـا در حالت ایـده‌آل، این انتخـاب از ملاحظاتی زیبایی‌شناسانه نیز ناشـی می‌شود. در «هتل پارادیزو» هر دوی این دسـته دلایل گرد آمده است. یعنی این که انتخاب صورتک هـم محدودیت‌های تکنیکـی را مرتفع سـاخته و این امکان را فراهم آورده که چهار بازیگر قادر باشـند نزدیک به پانزده نقش را ایفاء کنند که واجد جنبه‌هایی زیبایی‌شناسـانه است و در ادامه به آن اشـاره می‌کنیم.

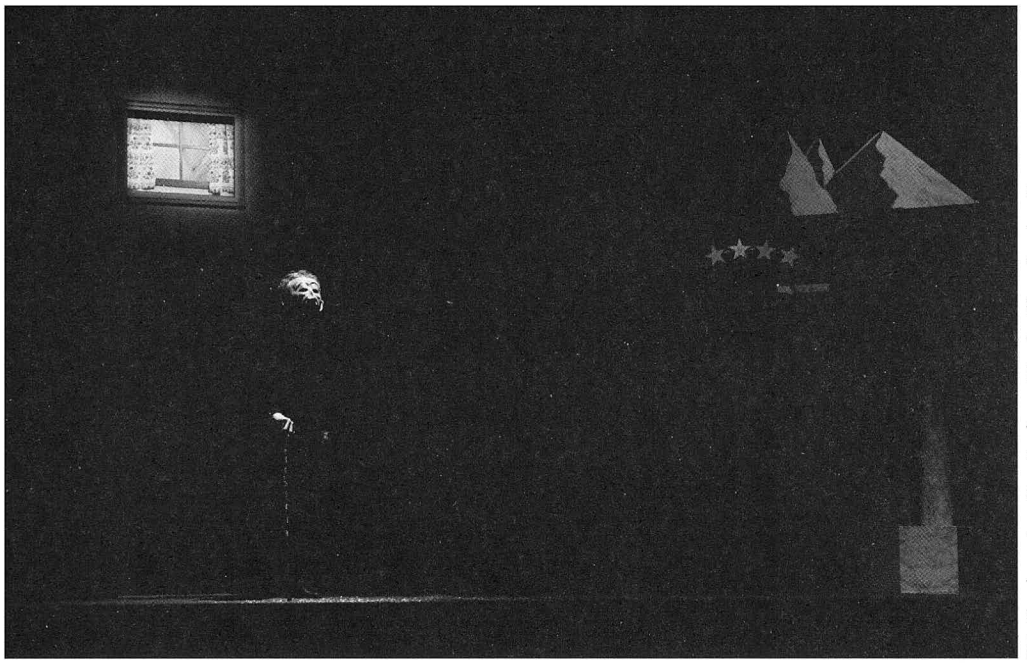
در ایـن نمایش اسـتفاده از صورتک امکان مواجهه‌ی تماشـاگر را بـا تصاویـری کاریکاتورگونه و طنزآمیز از پرسـوناژها فراهم آورده و چهره‌هـای سـنگی و بدون میمیـک بازیگران، به ویژه در لحظه‌هایـی کـه هنـگام بازی لختـی درنـگ می‌کنند و به تماشـاگران خیره می‌شـوند، برخلاف حرکات پسر صاحب هتل کمدی باسـتر کیتون را به ذهن متبادر می‌سـازد.



عکس: سیامک زمردی

در عیـن حـال، در غیـاب کلام، صورتـک نیـز در کنـار سـایر عناصـر اجرایی، از جملـه حرکات ژیمناسـتیک بازیگـران، جلوه‌های صوتی و موسـیقی، نقش محوری و برجسـته‌ای پیدا می‌کنـد. به نوعی می‌تـوان گفت کـه نبـودن کلام موجب «حضور» عناصر دیگر شده است؛ عناصری که در حالت عادی در سـایه‌ی حضـور کلام نادیده و ناشنیده می‌مانند. درست مثل وقتی که چشم خود را می‌بندیم و آن‌وقت صداهای اطراف‌مان را می‌شـنویم. در این‌جـا هم حـذف کلام موجب شـده که توجه تماشـاگر به سـایر عناصر نمایش معطوف شـود.

حضور صورتـک موجب غیبت خود بازیگران هم می‌شود و شاید از این روسـت که وقتی در پایـان اجرا و



موقع رورانس، تماشاگران با چهره‌ی واقعی بازیگران مواجه می‌شوند به وجد می‌آیند. شاید به همین دلیل است که خود بازیگران نیز پس از اجرا و موقع خروج تماشاگران از تالار روی صحنه باقی می‌مانند و بازی‌گوشانه خود را به تماشاگران نشان می‌دهند. انگار از حضور بازیگرانه‌ی خود روی صحنه اغناء نشده‌اند. انگار حضور صورتک مانع از آن شده که «دیده» شوند. غیبت کلام هم‌چنین موجب حضور «سکوت» شده است. در فواصل خالی وجود صدا (موسیقی، جلوه‌های صوتی) تالار را سکوت فرا می‌گیرد. تا آن‌جا که تماشاگر گاهی متوجه حضور خود هم می‌شود.

عکس: سیامک زمردی

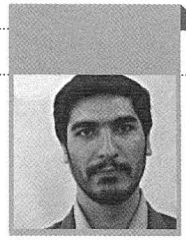
۲

نام نمایش (صرف نظر از دلالت ضمنی و تفاسیر نمادگرایانه‌ای که می‌تواند موجب شود) و دکور آن از همان آغاز محل وقوع داستان را فاش می‌سازند. هتلی چهار ستاره که صاحب و بنیان‌گذار آن، پدر خانواده، فوت کرده و هم اکنون توسط بیوه‌ی سالمند و پسر صاحب هتل اداره می‌شود. هر روز صبح اعضاء خانواده و سایر کارکنان هتل با نثار دسته گل‌های سفید رنگ و پخش آهنگی قدیمی در مقابل تمثال پدر ادای احترام می‌کنند. دخترک نظافتچی، دل در گرو مهر پسر صاحب هتل دارد و در عین حال دست کج است. آشپز قلجماق هر چه را به دستش می‌رسد با اره‌اش بی‌رحمانه خرد می‌کند. اما کشمکش آن‌جا آغاز می‌شود که می‌بینیم دختر صاحب هتل با روش سنتی اداره‌ی هتل، مخالف و خواستار تغییر در آن است. تغییری که در ساده‌ترین شکل آن در تقابل بین علاقه به رنگ سرخ در مقابل علاقه‌ی سنتی پسر و بیوه‌ی صاحب هتل به رنگ سفید تبلور می‌یابد: گل سرخ، پرده سرخ، کف‌پوش سرخ و... همین کشمکش ساده است که در پایان، فاجعه را رقم می‌زند. هتل ستاره‌های خود را از دست می‌دهد و درگیری بین برادر و خواهر به مرگ مادر و بعد به کشته شدن آن‌ها به دست یک‌دیگر می‌انجامد. آشپز از هتل می‌رود و نظافت‌چی در تنهایی رقصی را انجام می‌دهد که پسر صاحب‌هتل‌دررؤیاهای‌خودانجام‌می‌داد...

«هتل پارادیزو» در میانه‌ی راه بین کمدی سیاه و گروتسک قرار می‌گیرد. مثل همه‌ی نمایش‌های کمیک در این‌جا هم صحنه‌هایی وجود دارد که بیش‌تر در خدمت خلق لحظات کمیک و خنده‌آور هستند و از این نظر، وجود آن‌ها در ساختار دراماتیک نمایش و پیشروی کنش نمایشی سست به نظر می‌رسند. اما، همین صحنه‌ها نیز تا به آن‌جا رنگ نمی‌گیرند که نمایش یک‌سره تبدیل به اثری صرفاً سرگرم‌کننده و کمیک شود. به علاوه، این عناصر کمیک گاهی به گروتسک نزدیک می‌شوند. به عنوان نمونه، هر بار که قصاب عینک خود را به چشم می‌زند، تماشاگر به خنده می‌افتد، اما در عین حال می‌داند که این به معنی تکه‌تکه کردن گوشت بدن موجودی انسانی در آشپزخانه است و ترس وجودش را فرا می‌گیرد ترسی که آمیخته با خنده و حاصل مواجهه با وضعیتی طنزآلود است که این جنبه‌ی گروتسک نمایش را شکل می‌دهد. شاید به خاطر کم کردن از بار تراژیک این وضعیت است که بازیگران در انتهای نمایش، باز هم مثل اجراهای یونان باستان، قطعه‌ای مطایبه‌آمیز گنجانده‌اند و برای تماشاگران مشتاق، می‌نوازندومی‌رقصند.

استفاده از صورتک در این حالت غلوآمیز، اندازه و طراحی و ایفای نقش‌های متعدد توسط تنها چهار بازیگر، آدم را به یاد اجرای نمایش در یونان باستان می‌اندازد. تا پایان نمایش در ذهن خود حدس و گمان‌های فراوانی پیرامون تعداد بازیگران می‌زنیم و وقتی تنها با چهار بازیگر مواجه می‌شویم، زبان به تعجب می‌گشاییم. در عین حال، استفاده از صورتک مانع از آن نشده که پرسوناژها در سطح تیپ باقی بمانند و به این ترتیب ما از طریق حرکات دقیق بدنی و سایر عناصر شخصیت‌پردازی در نهایت با مشخصه‌هایی دقیق از پرسوناژها مواجه هستیم. به عنوان نمونه، گنجاندن دل‌بستگی به یک خرس عروسکی در وجود قصاب سنگدل این امکان را فراهم می‌کند که اقدام نهایی او در ترک هتل باورپذیر باشد. این امر را بایستی نشانه‌ی متن محکم و کارگردانی حساب‌شده‌ی نمایش به حساب آورد.

اجرای این نمایش بدون کلام خارجی، برای تماشاگران ایرانی که عادت کرده‌اند فیلم‌ها و حتا نمایش‌های خارجی را با زیرنویس ببینند و بخش‌هایی از جلوه‌های بصری هنر «دیداری» را به نفع درک و فهم کلام پرسوناژها از دست بدهند فرصت مغتنمی است و خود این امر شاید یکی از علت‌های اقبال تماشاگران نسبت به این نمایش است.

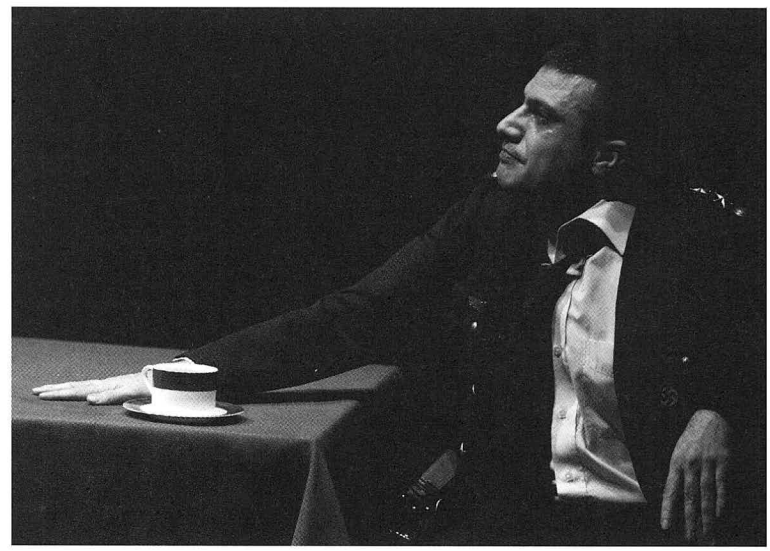


مهرداد رایانی مخصوص

نقد نمایش «خاموشی دریا»

نوشته‌ی رضا گوران و کارگردانی نیما دهقان

یک «نه» بزرگ



عکس: میلاد یاسمی

«خاموشی دریا» را می‌توان کاری متفاوت برای «نیما دهقان» تلقی کرد؛ کاری که قدری او را از فضای همیشه‌گی کارهایش متفاوت‌تر می‌کند. این تفاوت را می‌توان یک حُسن تلقی کرد. او که اغلب به دنیای فانتزی و گروتسک‌وار ارادت ورزیده، این بار از این حوزه فاصله گرفته و به سمت یک تراژدی مدرن میل پیدا کرده است. به نظر می‌رسد که این تغییر روند اجرایی، نخست به داشته‌های معنایی مستمر در اثر مربوط می‌شود؛ یعنی بن‌اندیشه‌ای که اثر، سعی در انتقال آن دارد، قوه‌ی محرکه بوده است و از همین روست که آن طنازی و فضای گروتسک‌وار، جایش را به یک موقعیت و فضای تراژیک می‌سپارد که اگرچه رویکردی کلاسیک‌وار ندارد و از قواعد مدرن پیروی می‌کند، برای مخاطب نفس‌گیر است.

«خاموشی دریا» در لایه‌ی روساختی‌اش، مواجهه و تقابل یک خانواده (زن و شوهر) و یک افسر گشتاپو را نشان می‌دهد و در لایه‌ای ژرف‌ساختی به تقابل و تضاد مستتر در درون افسر گشتاپو می‌پردازد. این دو ساحت، هم‌زمان و به طور تماتیک پیش می‌روند و در حقیقت اولی زایش دومی را فراهم می‌کند و در نهایت به لحاظ تصویری و شنیداری به خودکشی افسر گشتاپو ختم می‌شود.

«خاموشی دریا» مبتنی بر مونولوگ و سکوت است و در حقیقت آن‌چه به چشم می‌آید، استقامت و پایداری است در برابر قدرت؛ قدرت و حاکمیتی که مشروعیت خویش را به لحاظ ایدئولوژیکی از منش و مرام هیتلرگونه کسب می‌کند و تجلی عینی‌اش را در ارتش، توپ، تانک و اسلحه بروز می‌دهد. آن سوی دیگر چیست؟ یک تفکر و ایدئولوژی سرکوب‌شده که مجال بروز پیدا نمی‌کند؛ اما با ترفندی اعجازآمیز و حیرت‌آور عرضه می‌شود: سکوت. آری بی‌راه نیست که گفته می‌شود «سکوت سرشار از ناگفته‌هاست.»

فیلم‌نامه‌ی «سلندر» (بهرام بیضایی) نیز از این دریچه، تقابل و تضاد مابین دو مغولِ سرکش و یک عارف را تصویر می‌کند. در این فیلم‌نامه نیز مردِ عارف در برابر گفته‌ها و کردار خشن دو مغول، سکوت را بر می‌گزیند و همه چیز را در سکوتش می‌گنجاند و آن‌قدر این سکوت سهمگین را ادامه می‌دهد که نتیجه به خودزنی دو مرد مغول منجر می‌شود. در این اثر نیز تقابل و تضاد دو ایدئولوژی و دو شیوه‌ی تقابلی ترسیم شده است و اثر اگرچه یک گفت‌وگوی یک‌سویه، همراه با شلیک‌های پیاپی دیالوگ‌ها را تداعی می‌کند، اما ناگفته‌های بسیاری را در تعامل با هجمه‌های کلامی و رفتاری انعکاس می‌بخشد. همین‌جاست که حضور کارگردان نمود دوچندانی پیدا می‌کند، زیرا او باید عینیت‌های گوناگونی را در برابر گفته‌ها و رفتارهای یک‌سویه‌ی تقابلی شکل‌یافته پدید آورد.

کار کارگردان «خاموشی دریا» به لحاظ ایجاد جلوه‌های بصری بسیار دشوار است؛ زیرا برای نشان دادن تقابلی که نیروهای یک‌سو در سکوت‌اند و نیروی سوی دیگر حرّاف، جلوه‌های بصری فراوانی نیاز است. تقابل‌ها، گاه از طریق کلام و گاه از طریق تصاویر نشان داده می‌شوند و وقتی ابزاری همانند کلام در دست نباشد، کار بسیار دشوار می‌شود. اگرچه در «خاموشی دریا» گفتار فراوانی از زبان افسر گشتاپو جاری می‌شود اما حقیقت آن است که اتفاق نمایشی و دراماتیک در سوی دیگر اتفاق می‌افتد که مجهز به ابزار «سکوت» است و آن‌چه باقی می‌ماند رفتار و اعمال بازیگران است در برابر شمار فراوانی از گفتار. نمی‌توان از تلاش‌های فراوان بازیگران نمایش در ایجاد این تقابل به سادگی گذشت. در حقیقت

کارگـردان نمایش با تصویر درسـتی که از متن برای شـکل دادن اجرا فراهم آورده، مجال کافی و وافی را برای گروه بازیگران ایجاد کرده اسـت تا آن‌ها بتواننـد توانمندی‌های گوناگـون خود را بروز دهند. «خاموشـی دریا» از این حیث، یکـی از بهترین فرصت‌ها را بـرای بروز اسـتعدادها و توانایی‌های بازیگران ایجـاد کرده و متن نیـز پایاپای همیـن موضوع، فرصت‌های دراماتیکـی را برای گروه بازیگـران و کارگـردان فراهـم می‌کنـد.

اتفاق بسـیار مهم و دراماتیک که به نظر نقطه‌ی قوت «خاموشـی دریا» محسـوب می‌شـود، توجـه گـروه اجرایی به فضاسـازی و سـاخت تابلوهـا و تقطیع‌هایی اسـت که به لحـاظ معنایی و ایجاد حس‌های گوناگون صحنه‌ای بسیار تأثیرگذار و متفاوت‌اند. در طول یک سـاعت اجـرا، تنوع‌های رفتاری، حرکتی و حسـی بازیگران با ترکیب‌سـازی‌های بسیار متفاوت، یک مقایسه و رنگ‌آمیزی ویژه را برای مخاطب شکل می‌دهند. این تنوع هم در ساحتِ ارتباطی و هم در سـاحتِ عمل داستانی و هم به لحاظ شکلی نمایان می‌شود و در نتیجه شـاهد ریتم متنوع و تصاویر غیر تکراری هستیم که جمله‌گی اثـر را دیدنی می‌کننـد. دقت کارگردان در پدیـدآوردن این تنوع و همراهـی و بده‌بسـتان‌های گروه بازیگران در خلـق این لحظات و تقطیع‌ها، هوشمندی ایشان را در مواجهه با مخاطب نشان می‌دهد.

آن‌چـه «خاموشـی دریا» را یک اثـر ماندگار می‌کند، نـوع روایت داسـتانی و بیان صحنه‌ای اسـت. روایت داستانی بر دو محور پیش می‌رود: ۱- آغاز، میان و پایان یک ماجرا. ۲- بن‌اندیشـه‌ای متضاد. یک روایت خطی با پیچ و خم‌های متداول در کنار تعاطی اندیشه‌ها، موقعیتـی دراماتیک و بزنگاهی گیـرا را برای دیدن فراهم می‌آورد.

این دیدن، صرفاً به لذت بردن و تفنن ختم نمی‌شـود، بلکه چالشی تعقلی را در ذهن انباشـت می‌کند؛ چالشی که گروه بینندگان را هم به مشـارکت معنایی فرا می‌خواند. اتفـاق دوم دراماتیک در همین مشـارکت رخ می‌دهد. «خاموشـی دریا» در ساحتِ درونی به تقابل اندیشـه‌های آدم های اثر و ایدئولوژی‌های ایشـان توجه دارد و از سـوی دیگر ایـن تقابل در منظـر مخاطب به یـک چالش فکری ختم می‌شـود؛ چالشـی که زایش لایه و بن‌اندیشه‌ای دیگر را برای مخاطـب پدید می‌آورد و پر واضح اسـت که هر یک از مخاطبان با توجه به سـیر آفاق و انفس خویش، تعبیر و چالش ویژه‌ای را شکل می‌دهـد؛ این کـه کـدام ایدئولـوژی و کـدام روش؟

از سـوی دیگر قهقرایی که برای افسـر آلمانی در نمایش ترسـیم می‌شود، یک‌سره میلیتاریسـم را تخطئه می‌کند و اثر، موضع‌گیری خویش را نسـبت به این حوزه عیـان می‌نماید. نمی‌توان ایدئولوژی را حُقنه کرد. بنابراین تمام تلاش‌های افسر گشتاپو در قالب تحقیر، توهین، تجاوز و ... بی‌فایده و بی‌نتیجه اسـت، مگر خواستی باشد و رغبتی از سـوی دیگر.

«خاموشی دریا» بن‌بست میلیتاریسم را تصویر می‌کند؛ بن‌بستی که متولیانِ این نوع منش و سـلوک نیز از آن باخبرند و از این روسـت که هر خانه را با یک نماینده از خاندان گشتاپو همراه کرده‌اند تا در ورای حاکمیت میلیتاریسـتی، باب گفت‌وگو را بگشایند و از این راه سلطه‌ی خویش را مسـتحکم‌تر نماید. اما آیا می‌توان ادبیات تسلط و پیـروی را در دل‌هایـی که پر از کینه و نفرت‌اند با شـیوه‌هایی از این دست تسخیر و همراه کرد؟ «خاموشی دریا» به این سؤال یک «نـه» بـزرگ می‌گویـد.

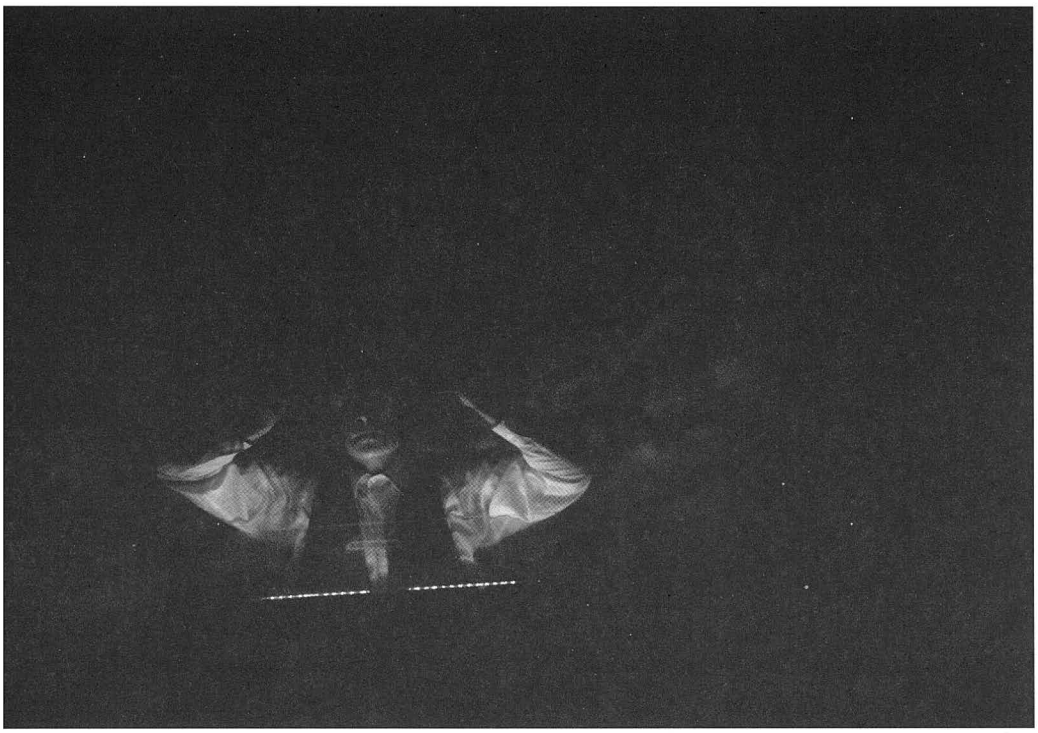
عکس: میلاد پیامی

مصطفی محمودی

نقد نمایش «بیست هزار فرسنگ زیر دریا»

نوشته و کارگردانی جوزپه دی بودو (ایتالیا)

تکنولوژی دیجیتال در اجرای مدرن از داستان ژول ورن



عکس: رئوفه رستمی

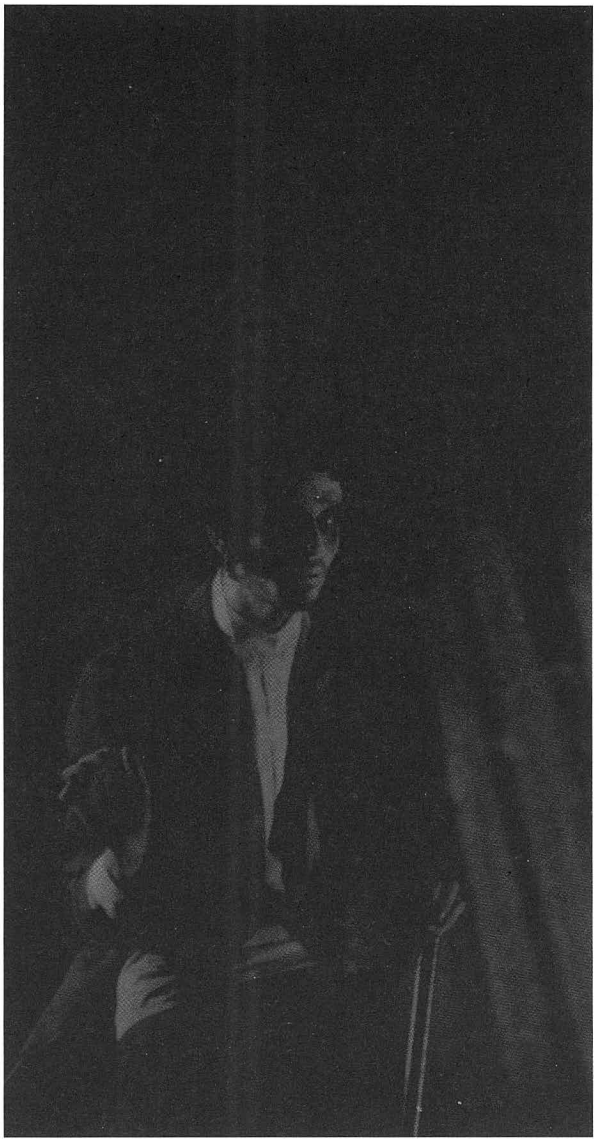
داستان نمایش «بیست هزار فرسنگ زیر دریا» را بدون تردید اغلب مخاطبان ایرانی می‌دانند و با آن آشنا هستند. این آشنایی به دلیل انبوه انیمیشن‌هایی است که در سال‌های مختلف از این قصه‌ی «ژول ورن» از تلویزیون کشورمان پخش شده‌اند و به ویژه سریال «جزیره اسرار آمیز» که با بازی «عمر شریف» در نقش کاپیتان «نمو» در سال‌های دهه‌ی ۰۶ در خاطره‌ی مردم جاودانه گشت. نمایش «جوزپه دی بودو» تا حد بسیار زیادی به این داستان وفادار بوده و تغییراتی که رخ داده در بخش اجرای اثر بوده است. اما به هر حال رمان «ژول ورن» به قدری کامل و طولانی است که شاید اجرای صحنه‌ای آن در قالب یک نمایش ۰۶ دقیقه‌ای نگنجد. به همین خاطر گروه اجرایی بخش‌های مهمی از داستان را به صورت فشرده انتخاب کرده و به اجرا گذاشته‌اند و سایر بخش‌ها نیز از زبان راوی‌ای که نمی‌بینیم بیان می‌شود. ضمن این‌که خود شخصیت‌های داستان نیز که از «ناتیلوس» رهایی یافته‌اند، قسمت‌هایی از قصه را برای مخاطب بازگو می‌کنند. اما همه ی این تمهیدات باعث نشده تا در روایت قصه، خللی وارد آید. به همین خاطر دو سوم اثر به دلیل طولانی بودن کلام و چیرگی داستان بر اجرا دارای ضربآهنگ کندی شده که تلاش گروه بازیگران و تمهیدات فنی و تکنولوژیک اجرا نیز نتوانسته بر این مشکل فایق آید. از همین رو از زمان برخورد کشتی حامل پروفسور «سیسیل آروناکس» و همراهان او با ناتیلوس و غوطه ور شدن آن‌ها در آب و نجات (اسارت) آن‌ها به‌وسیله ی کاپیتان نمو، ضربآهنگ متن دچار افت شدیدی می‌شود و این مسأله در یک سوم پایانی اجرا تا اندازه‌ای تأثیر خود را باقی‌می‌گذارد که حتی نمود آن در افت بازی انرژیک بازیگران نیز به وضوح دیده می‌شود.

به نظر می‌رسد چنان‌چه «جوزپه دی بودو» می‌توانست باز هم از سنگینی کلام بکاهد و وظیفه‌ی شرح قضایا را به راوی سپرده و از گروه بازیگران‌اش به جای کلام، بیشتر و بیشتر حرکت را طلب کند. در این وضعیت ارتباط مخاطب با کلیت اجرا رشد صعودی‌ای را تجربه می‌کرد. اگرچه مدت زمان نمایش تقریباً یک‌ساعت است و شاید زمان زیادی به حساب نیاید، اما وقتی

که تماشاگر در ۴۰ دقیقه از این یک‌ساعت، شاهد رد و بدل شدن دیالوگ‌های گوناگون باشد، بدون شک حضور زمان را به کندی حس خواهد کرد. در ضمن این نکته‌ی مهم را نیز نباید از خاطر برد که به هر حال «بیست هزار فرسنگ زیر دریا» اثری جهانی است و به دلیل همان شناختی که در بخش ابتدایی این نوشته به آن اشاره کردم، قصه کاملاً برای مخاطب آشناست و مخاطب به خوبی آغاز، ادامه و پایان آن را می‌داند، پس باید تمهیدی اندیشیده شود که کشش پذیری نزد مخاطب به‌وجود آید تا او بتواند با اشتیاق بیش‌تری نمایش را دنبال کند. البته این کشش پذیری در اجرا رخ داده اما تأکید می‌کنم که اجرای فعلی هنوز هم تا حدی کند است و دلیل آن نیز به صورت مشخص، تحمیل دیالوگ زیاد بر اثر است.

اما اجرای نمایش واجد ویژگی‌هایی است که به لحاظ تصویری نکات جذابی را برای تماشاگر ایرانی که کمتر با چنین اجراهایی مواجه شده، می‌آفریند. استفاده از متدهای جدید نورپردازی، بهره‌گیری از تکنولوژی هنر دیجیتال و وجود DEL که به راستی معجزه‌گر است، اجرایی بدیع را خلق کرده است. استفاده از تکنیک فاصله گذاری و شکست دیوار چهارم نیز در اجرای «دی بودو» جالب است. شخصیت‌های داستان یک به یک از ابتدا تا ادامه، به فراخور نقش و بخش‌هایی که حضور دارند در مقابل تماشاگران قرار می‌گیرند و داستان را روایت می‌کنند و سپس مجدداً به محوطه‌ی اجرا باز می‌گردند که از دو سو با دو پرده نمایش DEL محصور شده و اتفاقات داستان در آن فضا رخ می‌دهد. هم‌چنین بهره‌گیری از تکنیک ویدئو انیمیشن به شکل بدیع، تصاویری را در مقابل دیدگان تماشاگر قرار می‌دهد که گویی وی با یک تصویر سه بعدی مواجه شده است و به همین گونه تماشاگر به شکلی کاملا ناخواسته، خود را در دل ماجراها حس می‌کند. نکته‌ی جذاب اجرا نیز همین است. هر چند که در این بخش نیز تأکید زیاد و ظاهراً دلبستگی «دی بودو» بر استفاده از این تکنیک و تصاویر باعث افتادن ریتم اجرایی می‌شود. به‌طور مشخص باید به بخشی اشاره کنم که سرنشینان نجات‌یافته‌ی کشتی غرق شده، به داخل ناتیلوس می‌آیند و برای دقایق طولانی در دل دریا حرکت جانوران دریایی را مشاهده می‌کنند. نکته‌ی مهم دیگر توجه به عنصری است که در تئاتر کشورمان مغفول واقع شده و آن تحرک در اجراست. استفاده به‌جا از تمام فضای صحنه، ساکن‌نبودن بازیگران، توجه به استفاده و به‌کارگیری صحیح و مناسب فیزیک، میمیک و قسمت‌های مختلف بدن در اجرا ، هماهنگی زیبا در اجرای حرکت‌های دو یا چند نفره، همه‌گی نشانه‌های خوبی از اجرای درست و بی نقص بازیگران اثر محسوب می‌شوند. هم‌چنین نباید از خاطر ببریم که طراحی خاص صحنه که تا حد بسیار زیادی با فضای علمی و تخیلی داستان «ژول ورن» هماهنگی دارد، کاملاً در خدمت بازیگران قرار می‌گیرد، تا اجرایی خوب و بی نقص را شاهد باشیم. استفاده از عنصر صدا و افکت‌های صوتی نیز به مدد تجهیزات مدرنی که گروه اجرایی با خود به همراه آورده، مؤید این نکته است که گاه صدا و افکت صحیح می‌تواند در انتقال و ایجاد جریان حسی مؤثر، بسیار مفید باشد. در همین بخش نیز باید به موسیقی اثر اشاره کنم که از آن به‌جا و مناسب استفاده شده است. توجه به این عنصر مهم نیز می‌تواند برای هنرمندان تئاتر کشورمان برای بهره‌گیری در اجراهایشان موثر باشد.

در مجموع چنان‌چه از برخی نقاط ضعف موجود در متن و اجرا که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد، صرف‌نظر نماییم، نمایش «بیست هزار فرسنگ زیر دریا» واجد نکات ارزشمندی است که می‌تواند به عنوان یک کارگاه علمی آموزشی و تکنیکی تئاتر محسوب شود و آموختنی‌های اجرایی مفیدی را به گروه‌های اجرایی تئاتر تقدیم می‌کند. فقط به شرطی که از این آموخته‌ها صرفاً در آثاری منطبق با حال و هوای آن‌چه در این نمایش دیدیم، استفاده شود و احیاناً تکنیک فضا به سمتی نرود که مانند استفاده از ویدئو پروژکشن که این روزها با هدف و بدون هدف در بیشتر نمایش‌ها به‌کار گرفته می‌شود، در آینده نیز با سیل انبوه اجراهای این چنینی مواجه شویم.



عکس: رئوفه رستمی

صمد چینی‌فروشان

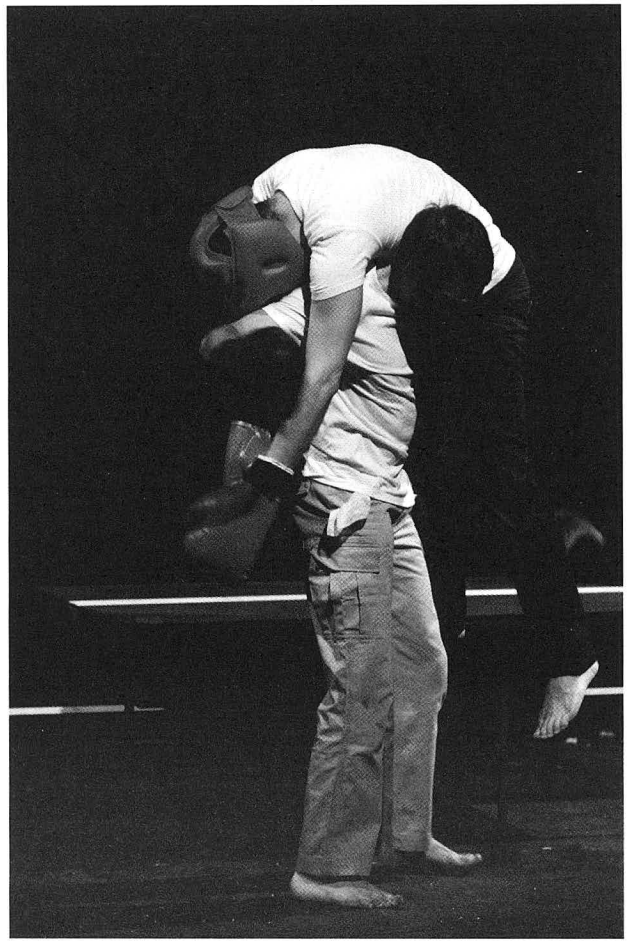
نقد نمایش «در جست و جوی تاریخ تولد و انقراض ماموت‌ها»

نوشته‌ی نسیم احمدپور و علی راضی و کارگردانی علی راضی

چالشی ناامید کننده در جست‌وجوی زیبایی و معنا

در طول تاریخ دو هزار و چند صدساله‌ی تئاتر و نمایش، محور و بهانه‌ی اصلی هر تحولی در حوزه‌ی فرم و ساختار، تماشاگر و البته ارتباط با او بوده است. تعابیر به کارگرفته شده دراین‌باره را می‌توان به صورت زیر خلاصه کرد: استغراق تماشاگر، تزکیه و پالایش تماشاگر، نقد تماشاگر، آموزش تماشاگر، خشونت با تماشاگر، سوءاستفاده از تماشاگر، فریب تماشاگر، تحمیق تماشاگر، واکنش تماشاگر، تماشاگر تکمیل کننده‌ی فرآیند خلاقیت، مشارکت‌تماشاگرو...

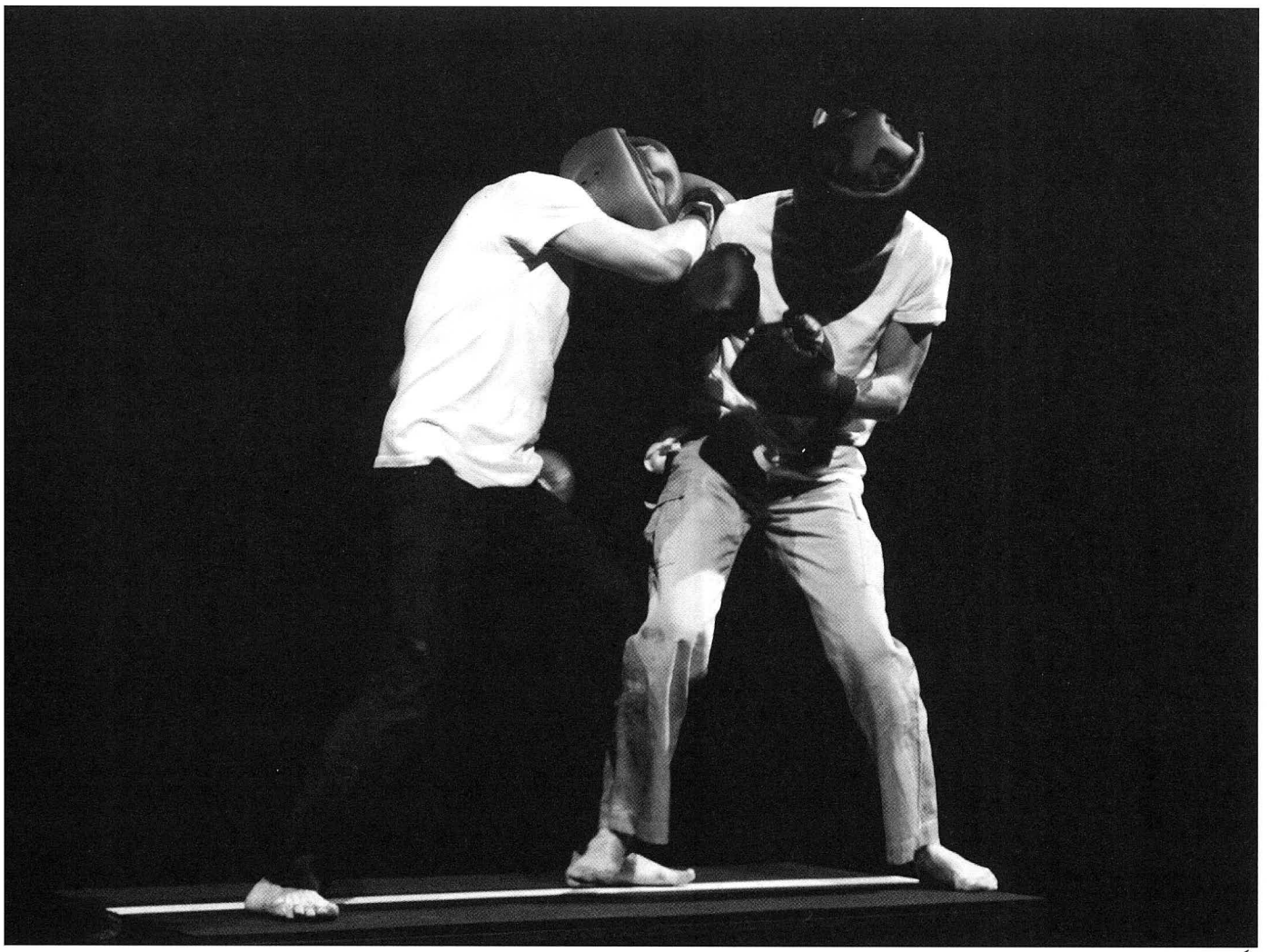
از علل تاریخی - اجتماعی و حتا فلسفی پیدایش هر یک از این روی‌کردها که بگذریم، تردیدی نیست که امروزه ارزش تئاتر و نمایش، ضمن پذیرش گوناگونی اشکال و تنوع نامحدود جلوه‌های آن، با میزان جلب مشارکت تماشاگر نه لزوماً جنبه‌ی عینی آن و نقشی که برای مخاطب در تکمیل فرآیند خلاقیت قائل است، سنجیده می‌شود؛ نقشی که البته می‌تواند در طول زمان، ابعاد و جلوه‌های گوناگون و متنوعی به خود بگیرد که هدف نهایی همه‌ی آن‌ها دست‌یابی به زبانی مشترک برای ارضای نیازهایی است که می‌توانند توجیه‌کننده‌ی علل پذیرش گفت وگو و ارتباطی از این دست باشند: لذت زیبایی‌شناختی که علاوه بر ابعاد هنری لذت سرگرمی را نیز در بر می‌گیرد و لذت حاصل از شناخت و کشف معنا که لذت حل معما وتعلیق را نیز شامل می‌شود.



عکس: مهدی حسنی

تئاتر را چنان‌چه نشانه‌شناسان توضیح می‌دهند، باید نظامی از نشانه‌ها تلقی کرد که به گونه‌ای هدف‌مند، به منظور خلق معنا از سوی مخاطب و با هدف نهایی برقراری ارتباط و گفت‌وگو با او طراحی می‌شود. با چنین دریافتی از تئاتر که آن را عرصه‌ای برای جلب مشارکت فعال مخاطب در کمال‌بخشی به فرآیند خلاقیت معرفی می‌کند، وقتی به بررسی نمایش «در جست‌وجوی تاریخ تولد و انقراض ماموت‌ها» می‌نشینیم با سرخوردگی انکارناپذیری مواجه می‌شویم. مبنای انتخاب چنین روی‌کردی در بررسی این نمایش نیز علاوه بر ویژگی‌های ساختاری و فرمالیستی خود اثر، گفته‌های خود کارگردان از یک‌سو و تنوع عناصر نشانه‌ای متعدد به کارگرفته شده در فرآیند نمایش از سوی دیگر است.

علی راضی در گفت وگوی کوتاهی با نگارنده، فکر اصلی نهفته در پس فرآیند تولید این نمایش را «برداشتی آزاد از منطق‌الطیر عطار» معرفی کرد و از اتخاذ سبک و شیوه‌ای در نگارش و کارگردانی سخن به میان آورد که با تعریف اولیه‌ی این نوشتار درباره‌ی تئاتر مبتنی بر مشارکت معناآفرین مخاطب در فرآیند اجرا سازگار است. ادعایی که اگرچه فی‌نفسه قابل احترام است، اما به دلیل تحقق نیافتن در عمل و موانع تأویلی و تفسیری حاکم بر فرآیند اجرا و نشانه‌های به کارگرفته شده در آن تنها در حد گفتار باقی می‌ماند.



عکس: مهدی حسنی

نمایش «در جست وجوی ...» با صحنه‌ای خشن از تعرض به یک زن و قتل او آغاز می‌شود. این صحنه با کنش‌هایی پایان می‌گیرد که علاوه برسطح نازل بازی‌ها و ضعف منطق روایی حاکم بر آن، راه را بر هرگونه تأویل از سوی مخاطب می‌بندد. از آن پس مجموعه‌ی پرتعدادی از صحنه‌ها و تابلوهای بی‌کلام و دو سخنرانی گنگ و فهم‌ناپذیر در باره‌ی آب و هوا و آشپزی، یکی پس از دیگری در برابر نگاه تماشاگر شکل می‌گیرند که تنها عامل پیوند دهنده‌ی آن‌ها ذهنیتی است که راهی برای عینت‌بخشی بر روی صحنه و در قالب نشانه‌های قابل تفسیر نیافته است. به عبارت دیگر نمایش «درجست‌و جوی ...» به دلیل ناتوانی در برقراری ارتباط، در هر دو حوزه‌ی معنایی و زیبایی‌شناختی و بی‌ارتباطی مطلق‌اش با نیازها و دغدغه‌های مخاطب، اثری ناپخته و خام و مجموعه طرح‌هایی هویت‌نیافته در قالب زبان تئاتری، ظاهر می‌شود.

از مجموعه‌ی اپیزودها یا تابلوهای ظاهراً مرتبط، اما پراکنده‌ی این نمایش که شاید بتوان خشونت عریان را تنها حلقه‌ی پیونددهنده‌ی آن‌ها تلقی کرد، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: صحنه‌ی نشستن بازیگران بر روی نوارهای سفید و حلق‌آویز شدن یک عروسک به نشانه‌ی اعدام یک زن معترض در برابرِ مردی که مورد پرستش دیگران است، تنها صحنه‌ی احتمالاً معنادار این مجموعه، صحنه‌ی فرار دو زن به هم‌راهی دو مرد از مرز که یکی از آن‌ها از نقطه‌ای نامعلوم مورد اصابت گلوله قرار می‌گیرد، صحنه‌های مسابقه‌ی مشت‌زنی دو مرد و سپس دو زن و صحنه‌های متعدد دیگری که هیچ ارتباط قابل تفسیر یا تأویلی با سایر صحنه‌ها برقرار نمی‌کنند و سرانجام صحنه‌ی پایانی (شام آخر!!) که در آن بازیگران صورتک‌هایی شبیه به خوک را به صورت می‌زنند (گویا قرار بوده است ماموت تلقی شوند!!) و صحنه‌ی نوشیدن ماموت‌ها به سلامتی تماشاگران و. . . سخن آخر این که نمایش «درجست وجوی ...» با همه‌ی تنوع دیداری و گوناگونی صحنه‌هایش – که هنوز خام است– به هیچ‌وجه آن‌گونه که ادعا دارد قادر به توجیه هرگونه برداشت آزاد از منطق‌الطیر نیست و این در کنار سایر عوامل شکلی و ساختاری، از آزاردهنده‌ترین چالش‌های مخاطب در رویارویی با اثر در طول اجرای این نمایش است.

مهرداد ابروان

نقد نمایش «یک دومم»

نوشته‌ی مرتضی شاه‌کرمی و کارگردانی محسن افشار

هم‌چون یک جرعه چای در یک شب سرد!

عکس: سیامک زمردی

«یک‌دومم» نمایشی است گرم، صمیمی و راحت. همین‌جا این را بگویم که بنا بر شهادت دوستان در این جشنواره، کارهای پرادعا و پرطمطراق بد و ضعیف از آب درآمدند و کارهای بی‌ادعا از آدم‌های کمتر شناخته شده، خوب و قابل قبول ... و نمایش «یک دومم» یکی از آن‌هاست.

نمایش در یک فضای ساده با طراحی صحنه که نزدیک به تئاتر بی‌چیز است، در یک اتاق جریان دارد (اتاق یادآور همان اتاق همیشگی هارولد پینتر است) هرچند فضا بسته است، اما برهوت‌گونه جلوه می‌کند هم‌چون آثار ابزورد. بر این مبنا، یک دومم تئاتر ارتباط است. ارتباط دو آدم؛ همین و بس و از داستان‌پردازی دراماتیک در آن خبری نیست: کل نمایش حدیث این دو آدم است اما با پس‌زمینه‌ای دراماتیک. این دو آدم یادآور در انتظار گودو هستند؛ هر چند داستان ربطی به در انتظار گودو ندارد، اما جنس دیالوگ‌ها، این بزرگ‌ترین نمایش‌نامه‌ی قرن بیستم را به یاد می‌آورد.

اما اصلی‌ترین تناقض در متن، همان موضوع سی سال اسارت در اتاق است که کار را به طرف سایه‌های غیر واقع‌گرا می‌برد که با ساخت واقع‌گرای اثر تعارض دارد؛ انگار که این موضوع در تار و پود اثر خوب تنیده نشده و در کلیت اثر جا نمی‌افتد.

پایان نمایش‌نامه و قضیه‌ی مطرح‌شدن دختر و ازدواج هم دفعی و ناگهانی است و بدون پیش‌زمینه مطرح می‌شود. شاید این مشکل از آن‌جا ناشی می‌شود که کل نمایش راجع‌به گذشته است و اتفاق دراماتیک جدیدی رخ نمی‌دهد؛ انگار نویسنده، آن پایان درخور را پیدا نکرده است.در انتها باید یادی هم کنم از موسیقی زنده‌ی نمایش که به خوبی فضاسازی می‌کند و بیننده را به حال و هوای نمایش می‌برد. در یک کلام می‌توان گفت یک دومم اثری مینی‌مالیستی است که با وجود بعضی کاستی‌ها به دل می‌نشیند؛ هم‌چون یک جرعه چای در یک شب سرد!

مهدی نصیری

نقد نمایش «گروتسکی بر تبارشناسی دروغ و تنهایی»

نوشته و کارگردانی سجاد افشاریان

لطفا به ما بخندید!

نمایش «سجاد افشاریان» با دست‌مایه و محور قرار دادن یک تم مشخص و معلـوم و توجه کامل بر روی این مفهوم آغاز می‌شـود. در تمام مدت بر روی همین مفهوم متمرکز می‌شـود و بالأخره به شـکلی ساده و واضح در مـورد آن نتیجه‌گیری می‌کند. در واقع هر چند نمایش به هیچ وجه مدعی نشان نمی‌دهد، اما در عنوان‌اش این ادعا را دارد که دروغ را از بدو خلقت بشر تبارشناسـی می‌کند و قصد دارد تا در ادامه‌ی این جست و جوی انتقادی و آمیخته با طنز به امروز برسد.

زمانی که فرشـته‌ی مهربان و پینوکیو در مقابل تماشاگران قرار می‌گیرند و سراغ شخصی را که تا به حال دروغ نگفته است، می‌گیرند و با علم بر آن که چنین شـخصی در میان تماشاگران وجود ندارد، به سرعت کارشان را ادامه می‌دهند. مانیفست اخلاقی نماش هم بیان می‌شود. در زندگی هر فرد، زمانی وجود دارد که گریزی از دروغ‌گویی نیست. نمایش در پی اکتشاف اخلاقی و افشای حقیقت دروغ‌گویی بشر و در مسیر بلوغ اخلاقی پینوکیو اما به خوبی مسأله‌اش را دراماتیزه نمی‌کند. «گروتسکی بر تبارشناسی ....» به جای آن که نگاهی هنرمندانه و تحلیل‌گر به مفهوم و تم مورد نظرش داشـته باشـد یا حتا به گونه‌ای تأثیرگذار مانیفسـت اخلاقی‌اش را تعریف یا اثبات کند، تنها برش‌های بی‌ارزشی از موقعیت‌های کمیک را با محوریت موضوع دروغ‌گویی بازسـازی می‌کند و به اجرا می‌گذارد. در حقیقت می‌توان گفت که «سجاد افشـاریان» به جای آن که در پی اجرای یک تئاتر با سـاختاری دراماتیک باشد، به دنبال به نمایش گذاشتن موقعیت‌های کم‌ارزش شبه فکاهی‌هایش در مورد دروغ‌گویی است.

دروغ‌گویـی حوا بـه آدم، دروغ هابیل به قابیل، دروغ شـوهر به زن، دروغ دانش‌آموز و ... تنها در قالب فکاهی‌هایی سـطحی نمایش داده می‌شـوند. برخی از این موقعیت‌ها که تنها به واسـطه‌ی تم دروغ‌گویی با هم اشتراک پیدا می‌کنند ارزش کمکی بیش‌تر و برخی ارزش کمیک کم‌تری دارند. اما آن‌چه مهم است ارزش کمدی در نمایش نیست، بلکه ساختار روایت و اجرای موقعیت‌های کمیکی بیشتر می‌تواند به عنوان کاستی نمایش افشاریان مورد انتقاد قرار گیرد.

مسأله‌ی مهم این است که موقعیت‌های کم‌ارزش و مجموعه‌ی لطیفه‌های نمایشی «گروتسـکی بر ....» را از یک موقعیت تا بی‌نهایت موقعیت ادامه دارد. بر اساس هر دروغی که در خیابان، رستوران، تاکسی، راهروهای تئاتر شهر، بیمارستان و ... گفته می‌شود، می‌توان یک موقعیت داستانی سطحی و کم‌ارزش را سـر هم‌بندی کرد و به برش‌های به هم پیوسـته‌ی نمایش افشاریان افزود و این اضافه کردن را می‌توان تا بی‌نهایت موقعیت ادامه داد.

نکته‌ی دیگر این که عنوان گروتسـک بر پیشـانی نمایش را تنها می‌توان شـوخی‌ای هم‌چون شوخی‌های بامزه خود نمایش تلقی کرد و پذیرفت. اما اگر تماشـاگر بنا بـر آن‌چه در عنوان نمایش آمده اسـت، تصور دیدن یک گروتسـک را از اجرا داشته باشـد، به هیچ وجه عملی نخواهد شد. نمایش «سجاد افشاریان» یک کمدی مفرح است که مؤلفه‌های پرداخت‌اش میان کارکردی بینابینی پیدا می‌کنند. اما نمایش به هیچ‌وجه حتما به گروتسـک نزدیک هم نمی‌شود.

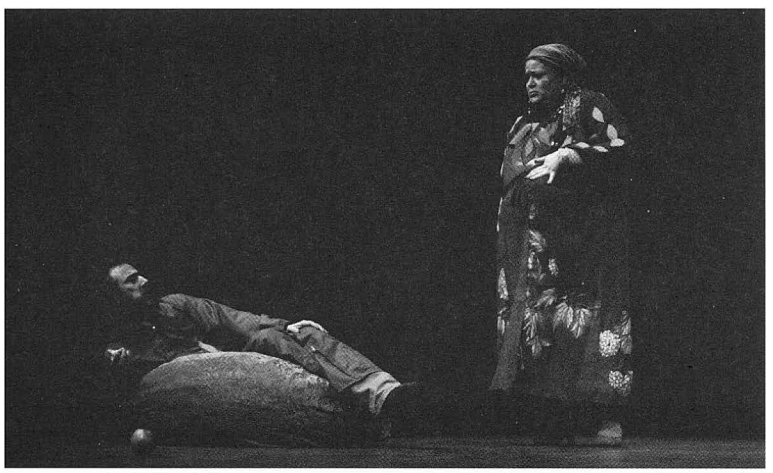
با وجود همه‌ی آن‌چه گفته شـد «گروتسـکی بر تبارشناسـی ...» در تمام مدت‌زمان اجرا با تماشـاگران‌اش ارتباط برقرار می‌کند. دلیل اثبات این ادعا خنده‌های تماشاگران است که در تمام مدت زمان اجرای نمایش و با اجرای هر موقعیت و بیان هر گفتار کمیک سالن را پر می‌کند. اما این تأثیر کمیک حاصل فرآیندی کاملا سطحی و ساده است. مانند آن‌چه که پس از شنیدن یک فکاهی ممکن است در یک جمع اتفاق بیفتد.

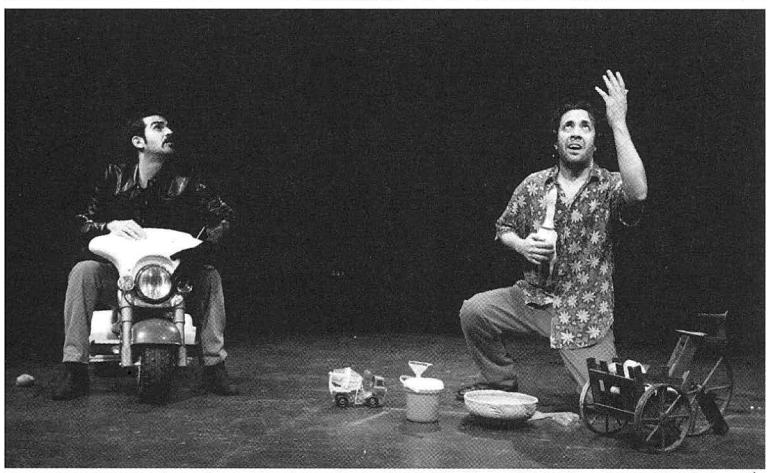
منظـورم ایـن اسـت که نمایـش «سـجاد افشـاریان» مجموعـه‌ای از شیرین‌کاری‌های موقعیت‌گفتار است که خلاقیت و مهارت بازیگران و مسلما بداهه‌های آنها در طول تمرین و اجرا در شکل کمیک آن بی‌تأثیر نبوده است.

«سجاد افشاریان» مسلما نخستین چیزی را که از اجرای نمایش‌اش انتظار داشته است، پس از استقبال تماشاگران و شنیدن صدای خنده پیاپی آن‌ها به دست آورده است. اما در مورد نتایجی که نمایش به دست می‌آورد، نمی‌توان چیزی فراتر از این را توقع داشت.

آن چه مشـخص است این است که جز چند تکیه‌کلام و لطیفه و موقعیت خنده‌دار چیز دیگری از این نمایش در یادها ثبت نمی‌شود.

در کنار همه‌ی این موارد بد نیست به بازی خوب، ساده و روان «شیدا خلیق» در نقش فرشته مهربان و حضور تأثیرگذار «سیامک صفری» در نقش پدر و تأثیر حضور این دو بازیگر در موقعیت اجرا هم اشاره شود.





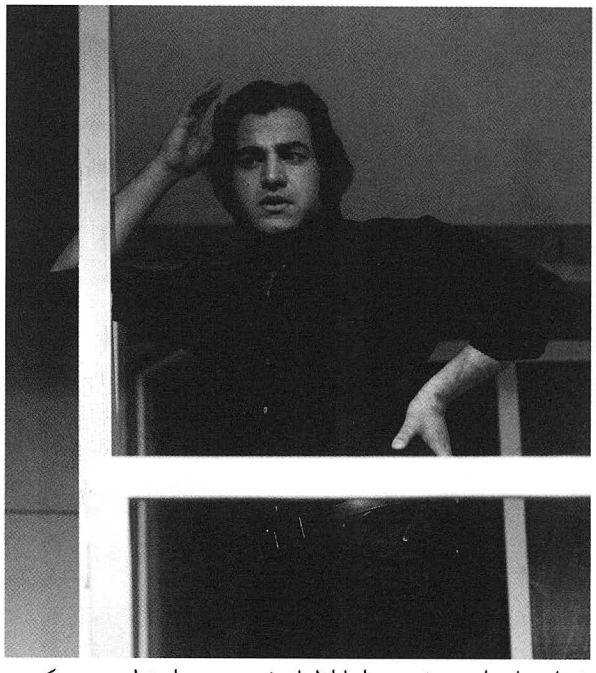
عکس: مهدی حسنی

فرشته حبیبی

نقد نمایش «نویسنده مرده است»

نوشته و کارگردانی آرش عباسی

بازی در بازی و ترفندهای پیش‌بینی‌نشده!



عکس: ناصر عرفانیان

شاید باید این نوشته را با اظهار خرسندی از تولید متنی که در کنار سوژه به فرم، شیوه و تکنیک روایت نیز اندیشیده است، آغاز کنم. «نویسنده مرده است» در شرایطی که عموماً و در اغلب نمایش‌ها با مسأله‌ی ضعف و خلاء متن روبه‌رو هستیم. متن ساختار قابل توجهی دارد که از الگوی غافل‌گیری مخاطب در نحوه‌ی ارائه‌ی اطلاعات و چیدمان قصه بهره‌ی بسیاری برده است. نمایش تنها دو کاراکتر دارد: زن هنرپیشه و مرد نویسنده. جالب این‌جاست که فرم روایت نیز از دل رابطه‌ی میان این دو بیرون می‌آید. می‌شد قصه و شیوه‌ی روایتی یافت و این دو را با هم ترکیب کرد، ولی این‌جا شیوه‌ی روایت، برای قصه لازم است و آن‌قدر این دو با هم درآمیخته‌اند که گویی، بودن این فرمِ روایت از بدیهیات است، گویی فرم از دل قصه می‌جوشد و این به ارزش‌های متن افزوده است.

زن هنرپیشه (لیلی) قرار است فیلمی بسازد. تمایل مرد نویسنده (فرهاد) برای بازی در این فیلم و امتناع زن هنرپیشه سبب می‌شود که مرد از ترفندی برای به رخ کشیدن استعداد بازیگری‌اش استفاده کند.این ترفند به عنوان شالوده‌ی نمایش این است که فرهاد با سرهم کردن یک داستان ساختگی، خود را عاشق لیلی جا می‌زند و او (و مخاطب) را تا مرز باور پیش می‌برد. اما بعدتر اعتراف می‌کند که این بازیِ را تنها برای نمایش توان بازیگری خود انجام داده است. طبعاً این اتفاق منجر به تحریک عصبی -عاطفی زن هنرپیشه شده و او را به بازی زیرکانه‌تری وا می‌دارد. در ادامه بارها با این بازی در بازی میان دو کاراکتر مواجه هستیم و این شیوه آن‌قدر جلو می‌رود که درنهایت اهمیت و وزن واقعیت با بازی یک‌سان می‌شود و بازی هم به جلوه‌ی دیگری از واقعیت تبدیل می‌شود. بازی در بازی معمولاً با پیش آگاهی مخاطب اتفاق می‌افتد و اگر جز این باشد علاوه بر غافل‌گیری مخاطب منجر به سلب اعتماد او و تمیز ندادن واقعیت نمایشی از بازی در بازی می‌شود که هدف نهایی این نمایش نامه نیز همین است.

شیوه‌ی به‌کار گرفته شده در این نمایش که شیوه‌ی آزموده شده‌ای به‌ویژه در متون نمایشی خارجی است، گرچه در این متن هم به درستی و با جلب توجه و همراهی مخاطب رخ داده است، ولی ارزش و تفاوت آن با نمونه های مشابه در این است که آن‌چنان با بازی در بازی و واقعیت نمایشی در انتها درآمیخته می‌شود که حتا برای خود کاراکترها هم ارزش واقعیت با نقش‌های ساختگی شان هم‌ترازمی‌شود.

متن در هر قدم وضعیت پیچیده‌تری را پیش روی مخاطب می‌گذارد و هرجا که مخاطب می‌پندارد از این‌جا به بعد دیگر قدرت پیش بینی اتفاقات را دارد، ترفند تازه‌ای به‌کار گرفته می‌شود. دو شخصیت نمایش با گذر از معجزه‌ی بازی پالوده و آب‌دیده می‌شوند و به کشف و درک تازه‌ای از مفهوم بازی می‌رسند، به گونه‌ای که آن‌چه در ابتدا و از آغاز نمایش پایه‌ی شکل‌گیری این وضعیت نمایشی شده کاملاً ارزش و اهمیت‌اش را از دست می‌دهد. به‌عنوان مثال تلفن پایان نمایش که ممکن است تهیه کننده‌ی فیلم باشد و به قصد لغو قرارداد با فرهاد تماس گرفته باشد و یا همسر فرهاد باشد و در ادامه‌ی دعواهایشان زنگ زده باشد، می‌توانست برای فرهاد یا لیلی ارزش و اهمیتی فوق العاده داشته باشد، نادیده گرفته می‌شود.

در مجموع نوع روایت این نمایش، کنایه‌ای از نسبی بودن واقعیت و امکان تغییر و تفسیر آن در هر شرایطی است. کنایه و اشاره‌ای

بـه این‌که واقعیت واحدی وجود نـدارد و ارزش و اهمیت واقعیت سـاخته‌وپرداخته‌ی ذهن بشـر اسـت.

یـک:

اولین ارتباط مخاطب با نمایش «نویسـنده مرده اسـت» مواجهه بـا دکور رئالیسـتی نمایش اسـت که گرچه در نـگاه اول خالی از هرگونه جزئیات به نظر می‌رسـد، ولی بـه تدریج جای خود را باز می‌کند و به جزو لاینفک نمایش تبدیل می‌شـود. دکور که حاصل کار طـراح صحنه‌ی توانا و هوشـمند تئاتر، «سـیامک احصایی» اسـت، نمایی از بالکن یک آپارتمان اسـت و ارتفاعش از سـطح زمین فضایی معلق و ابهام آمیز را ایجاد می‌کند. این بالکن سـفید رنگ کـه در کنار جزئیات بیشـتری هم‌چون اتاق‌هـا و پرده‌ها و نمای شیشـه‌ای پلکان یا آسانسـور در انتهـای صحنه قرار گرفته اسـت، می‌بایسـت فضایی کاملاً رئالیستی را خلق کند و علاوه بر این، کارکردهای دیگری هم دارد که به آن اشـاره خواهم کرد.

عموماً در هر نمایشـی مخاطب در جای دیوار چهارم اتاق نمایش نشسـته و اتفاقاتـی را می‌بینـد کـه در فضای سربسـته یا لااقل خصوصـی اتفاق می‌افتد. در این نمایـش نوع دکور کمک می‌کند کـه جای‌گاه مخاطـب از دیوار چهارم به همسـایه های دور و بر تغییـر کند و نمایش در ملاء عام و در جلوی دید همه اتفاق بیفتد. البته این اشـاره‌ای گذرا به زندگی هنرپیشـه‌گان سینما و زیر ذره بین بودن آن‌ها توسـط عامه نیز هسـت.

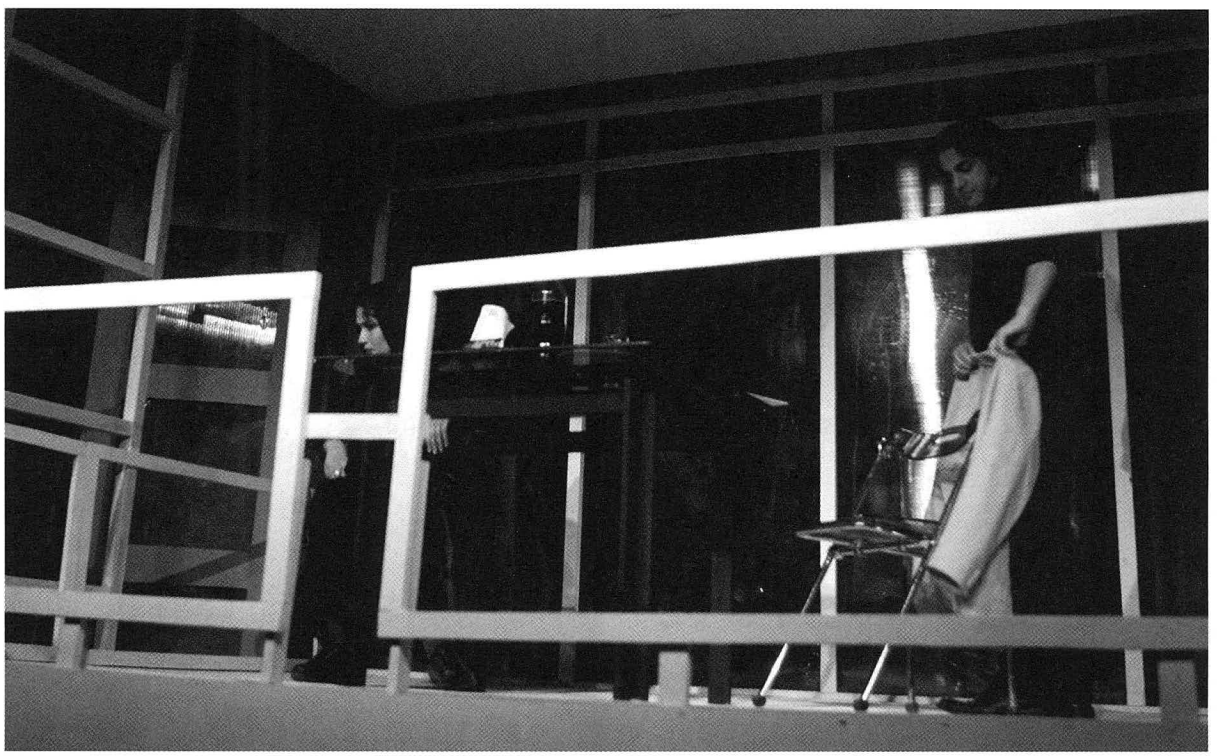
دو:

همان‌گونه که گفته شـد نمایش در یکی از لایه های خود، نظری به دنیای سـینما و حواشـی اش دارد. دکور، ایـن امکان را ایجاد کرده است که مخاطب به جای این‌که اصلاً در نمایش دیده نشود و به حسـاب نیاید نقش همسایه‌ای را داشـته باشد که کنجکاوانه به زندگی خصوصی زندگی بازیگری مشـهور سـرک می‌کشـد و به شـکلی ضمنی خودش را در میان دسـت انـدرکاران باز تولید شـایعات، ماجراهای خانوادگـی هنرپیشـه‌ها و در درون بازارداغ شـایعات و مجله های زرد شناسایی می‌کند. مثل یک جور تلنگر بـه وجـه‌ابتـذال‌گـرای‌همـه‌آدم‌هـا.

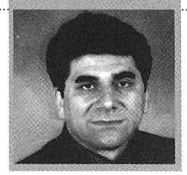
سه:

آرش عباسـی در موضع کارگـردان، با انتخـاب بازیگران، علاوه بـر ایجاد فرصـت و تجربه‌ی بـازی برای خودش، بـا خودش و نمایش‌اش شـوخی هم کرده اسـت. نگاه کنید به این‌که چقدر در انتخاب بازیگر به موقعیت نمایش نزدیک هسـتیم: زن هنرپیشـه کـه در دنیای خارج از تئاتر هـم واقعاً هنرپیشـه معروف و قابلی اسـت و مرد نویسـنده‌ای که در دنیای خارج از تئاتر هم نویسنده اسـت و شـاید برای این‌که بازیگر خوبی باشـد لازم است خیلی تلاش کند. بازی‌اش در این نمایش و به‌خصوص در تقابل با بازی «لادن مسـتوفی» گواه این امر اسـت.

اجرای نمایش در شکل فعلی و از دید یک مخاطب تئاتری، هنوز چندان پخته به نظر نمی رسد، در بازی «آرش عباسی» نوعی مینی‌مالیسم یا تمایل به بازی مینی‌مالیستی وجود دارد که در مقایسه با بازی سینمایی «لادن مستوفی» یک‌دستی صحنه را از بین می‌برد. بد نیست ما هم با «آقای عباسی» شوخی کنیم و توصیه کنیم، اگر قرار است اجرای دیگری از این نمایش داشته باشد، خودش را از این زحمت فارغ کند و اجازه دهد "بازیگر" این نقش را بازی کند.



عکس: ناصر عرفانیان



حمید کاکاسلطانی

نقد نمایش «پاورقی»

نوشته‌ی فؤاد مخبری و کارگردانی احمد کچه‌چیان

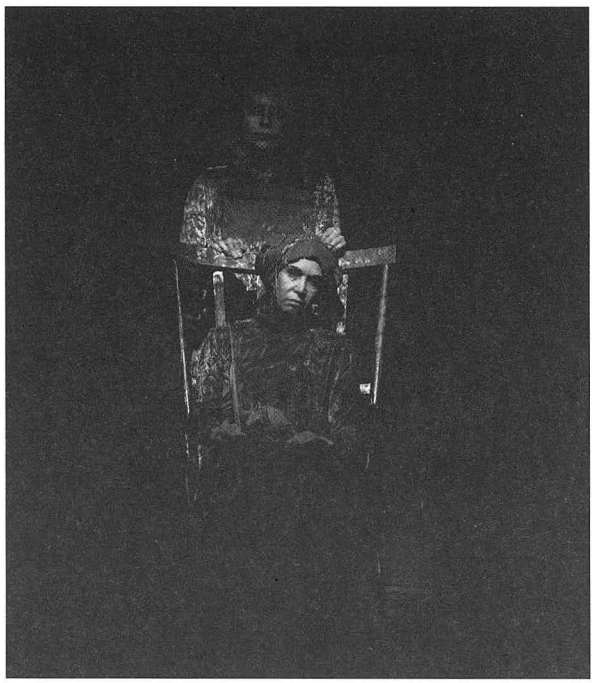
ستیز میان ایستایی و پویایی

نمایش «پاورقی» یاداشت‌های پراکنده‌ای است که با «تم»های کوچک و بزرگ در مورد مسائل گوناگون مطرح می‌شود. در وادی سیّال ذهن گاهی از مسائل کهکشانی تبعیت می‌کنید و زمانی از مسائل سطحی و زودگذر زندگی و وصله‌های متعدد که می‌توان آن را پاورقی‌های متعدد برآمده از ذهن نویسنده دانست. شخصیت‌ها دور از هم‌دیگر در مکان‌های غیررئالیستی و تمثیلی از لایه‌های ذهن نویسنده هستند که در کنار اشیاء و لوازم غیرمتعارف مضامین فلسفی، اجتماعی و سیاسی را به هم پیوند می‌دهند.

همه چیز کابوس‌گونه و سوررئالیستی است و در فضایی میان واقعیت و رؤیا است: طراح صحنه از سطوح مختلف در تعبیه آکسسوار استفاده کرده است. کف صحنه محل حرکت شخصیت «نانو» است. او چمدان به دست عازم سفر است و در عقب، راست و بالای صحنه شخصیت «بوبو» زنی دیگر در ارتفاع و در قابی بر روی صندلی متحرک تکیه داده است و در امتداد آن در یک خط موّرب زنی دیگر در جلو و چپ صحنه سوار بر دوچرخه‌ای آویزان بر سقف و در ارتفاع پیوسته امّا ساکن و بی‌تحرک رکاب می‌زند.

بهره‌گیری کارگردان از نوشته‌ها و تصاویر (ویدئو پروژکشن) هم‌چنین صدای رادیو، صحنه را به یک نوع تئاتر چندرسانه‌ای (مولتی‌مدیا) نزدیک کرده است.

نویسنده با سبک نوشتاری منحصر به فرد و متفاوت سعی دارد مخاطب را از نظر ذهنی و احساسی تا بی‌نهایت با خود به همراه ببرد. سفری طولانی در آسمان‌ها و دریاها، اعماق زمین و ابرها؛ این هدف هم‌زمان با شروع نمایش و با سفر نانو و چمدانش آغاز می‌شود. نانو به صورت رفت و برگشتی متناوب به عمیق و جلو حرکت می‌کند. این حرکت هم‌چون سؤال هایش مُدام تکرار می‌شود. می‌خواهد برود امّا نمی‌رود. نمی‌خواهد سؤال کند امّا می‌پرسد. خوابش می‌آید، اما بیدار می‌ماند. این شروع ستیزی بین ایستایی و پویایی است. نمایش‌نامه با طرح مسائل گوناگون مخاطب را درگیر می‌کند. از قصّه‌ای کودکانه آغاز می‌شود و این امر شاید یادآور این است که رنج و مرارت، ازلی و ابدی است. صدای رادیو با پیش‌بینی وضع هوا به عنوان پیش‌خبر، شرایط محیطی را معرفی می‌کند. باران، زلزله، مرگ و تباهی و ... «نانو» از «بوبو» می‌خواهد قصه‌ای از رادیو برایش بگوید؛ اما «بوبو» از بازی اعداد سخن می‌گوید. شیوه‌ی اجرا به گونه‌ای است که متن نمایش را تحت‌الشعاع قرار داده است و برداشت نگاه کارگردان به گونه‌ای است که تماشاگر مجبور است همه چیز را از منظر او نظاره



عکس: ناصر عرفانیان

کند. شخصیت‌های نمایش یا در گذشته و یا در آینده هستند. به همین دلیل مخاطب با نوعی نوستالژیا مواجه است که نویسنده از آن به عنوان تدبیر دراماتیک و بیان بن‌مایه‌ی نمایش استفاده می‌کند. مضامینی انسانی که گاهی تلخ و گاهی شیرین می‌نماید. تناقض میان دیالوگ و موقعیت صحنه‌ای تعمدانه است و نوعی پرسش را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که می‌تواند هدف نمایش باشد.

شخصیت «نانو» در اوج سختی، مرارت، بی‌خوابی، کسالت، تنهایی و سرگردانی می‌گوید: «این‌جا خوش می‌گذرد.» در حالی که این‌طور نیست. حرکت رفت و برگشتی نانو به نوعی تداعی‌کننده‌ی حرکت سیزیف برای فتح قله است. آدم‌های نمایش خود را مشغول می‌کنند تا متوجه مرگ تدریجی نشوند و یا علیرغم تصمیم به حرکت انگیزه‌ای برای پویایی و حرکت ندارند و این روند در شکل و اجرا و نشانه‌های موجود در صحنه مشهود و ملموس است.

علیرغم حرکت پاهای زن دوچرخه‌سوار در فضا، دوچرخه ساکن است. «بوبو» زن دیگری است که علیرغم حرکت صندلی متحرک، ساکن است و «نانو» زن دیگری است که با وجود حرکت مجدداً بر روی نقطه‌ی اولی بر می‌گردد.

شخصیت‌های نمایش چهار زن هستند که به زمان و مکان مجهولی پرتاب شده‌اند و هیچ حرکتی نمی‌کنند. شاید حرکتی به آنها داده نمی‌شود و یا مسیری برای حرکت آن‌ها طراحی نشده است.

آن‌چه در نمایش دیده می‌شود، تأثیر نهایی تصاویر بر تماشاگر است. زبان در حد یک شخصیت اهمیت دارد.

نانو می‌گوید: «برای اینکه غرق نشویم، قد کشیدیم و سرمان را بالا گرفتیم. «بوبو» می‌گوید: «برای این‌که قدّم بره بالا زین دوچرخه رو می‌بردم بالاتر.» و «نانو» دوباره می‌گوید: «این‌جا خیلی خوشحالیم، این‌قدر خوشحالیم که بیش‌تر کلمات برای ما یه معنی دیگه پیدا کرده.»

«نانو» هم می‌گوید: «این‌جا به همه خوش می‌گذره ... پر از افتخارهای بزرگه ... همه چی مجانیه ... فقط من این‌جا یه مقدار تنهام ... یکی رو می‌خوام باهاش حرف بزنم، قهر کنم، آشتی کنم ... و ... »

زبان نمایش به گونه‌ای است که تماشاگر در صحنه متضاد آن را می‌بیند و این تناقض، نوعی دل‌هره ایجاد می‌کند.

واژه‌ی تنهایی در سرتاسر نمایش به دفعات تکرار شده است و شاید بتوان گفت، فکر اصلی نمایش «تنهایی بشر» از آغاز تاکنون باشد. آدمهای نمایش قصه‌ی تنهایی خود را مرور می‌کنند.

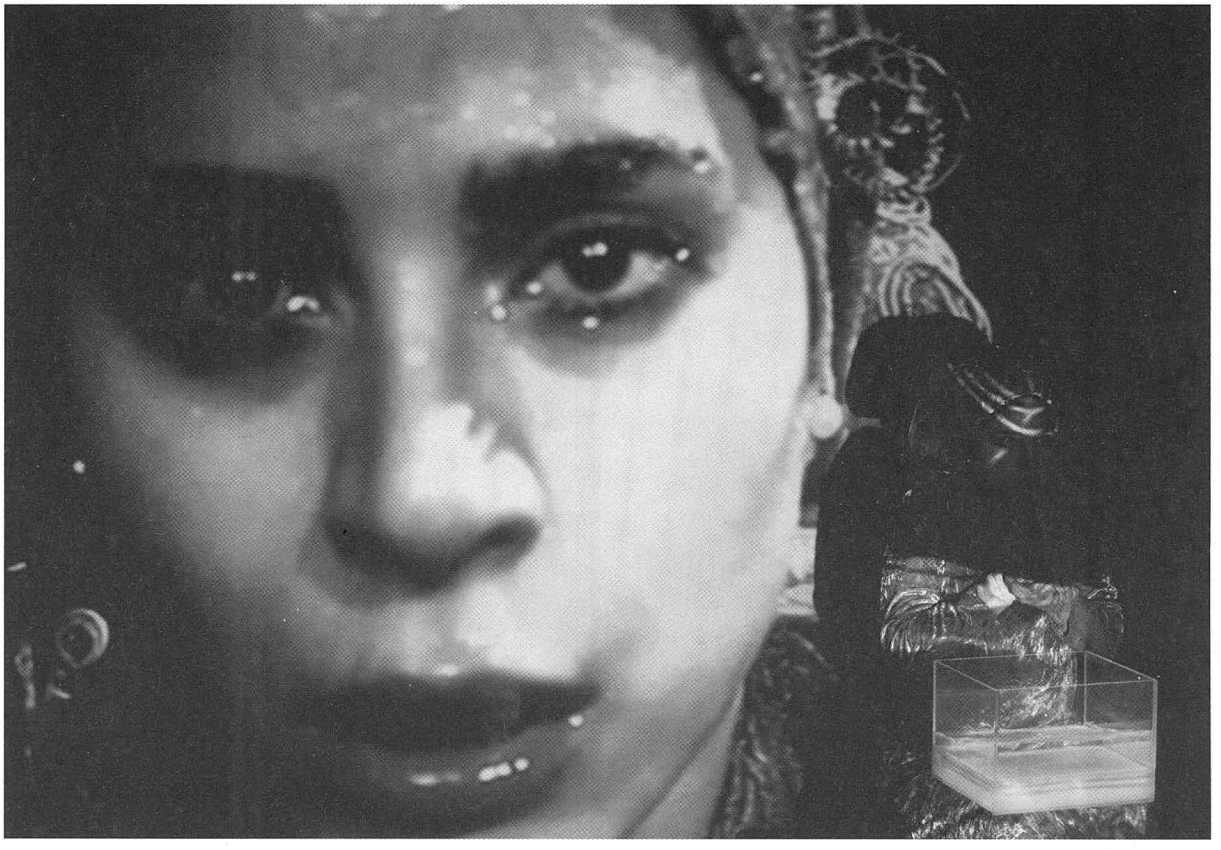
در طراحی صحنه از اشیاء غریب و خلاقانه‌ای استفاده شده است که با شیوه‌ی نوشتاری سنخیت دارد؛ اما بافت و ساختار آن تا پایان برای مخاطب در بوته‌ی ابهام باقی می‌ماند. به راستی انسان در کجای کره‌ی زمین قرار دارد؟ آیا پاهایش را به زمین سفت و هموار متصل کرده است؟ آیا رها شده است؟ پاسخ چیست؟

استفاده از تصویر آب و نوشته‌ها از نقاط قوت اجرا محسوب می‌شود و صرفاً به منظور پرکردن صحنه نیست. بل‌که در انتقال مفهوم و زیبایی‌شناسی مؤثرتر و تأثیرگذارتر است. بازی پگاه آهنگرانی (نانو) و فاطمه نقوی (بوبو) با توجه به شخصیت نمایش باورپذیر و اثرگذار است.

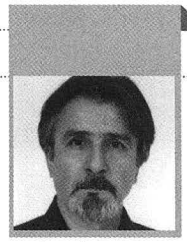
نکته‌ی قابل تأمل این‌که ژانر نمایش به گونه‌ای است که مخاطب نباید انتظار یک نمایش رئالیستی با رویدادهای قابل لمس را داشته باشد. اگرچه گزاره‌های فلسفی در قالب گفتار اندکی دچار تطویل شده است؛ سؤال اساسی این است که اگر نویسنده مفاهیم سیاسی و اجتماعی دیگری را در قالب گفتار بر زبان شخصیت‌های نمایش جاری می‌کرد. آیا آسیبی به کلیّت اثر وارد می‌شود؟ منظور این‌که مضامین متعدد به گسترده‌گی تاریخچه‌ی انسان را می‌توان جای‌گزین گزاره‌های نمایش کرد.

امّا در یک قالب نمایشی واقعیت این است که شخصیت‌های نمایش در تعامل و تقابل با هم‌دیگر شکل می‌گیرند و خط ارتباطی نمایش در مسیر تم‌های فرعی و متعدد، وحدت و یک‌پارچگی اثر را کم‌رنگ می‌نماید و آن را به یک مانیفست تبدیل می‌کند که این امر با ذات تئاتر منافات دارد.

به همین دلیل پایان نمایش از منطق دراماتیک فاصله می‌گیرد. هر چند اجرا تأثیرگذار و زیباست، امّا فاقد وحدت و انسجام نمایشی است و حرکت به سمت نوعی بیانیه‌ی شعاری با مونولوگ‌های طولانی پیش می‌رود.



عکس: ناصر عرفانیان



صمد چینی‌فروشان

نقد نمایش «دوران تیرگی»

نوشته و کارگردانی اواگیاتتی و نیکولاتوفلینی (ایتالیا)

مضمون‌پردازی‌های ناتمام!

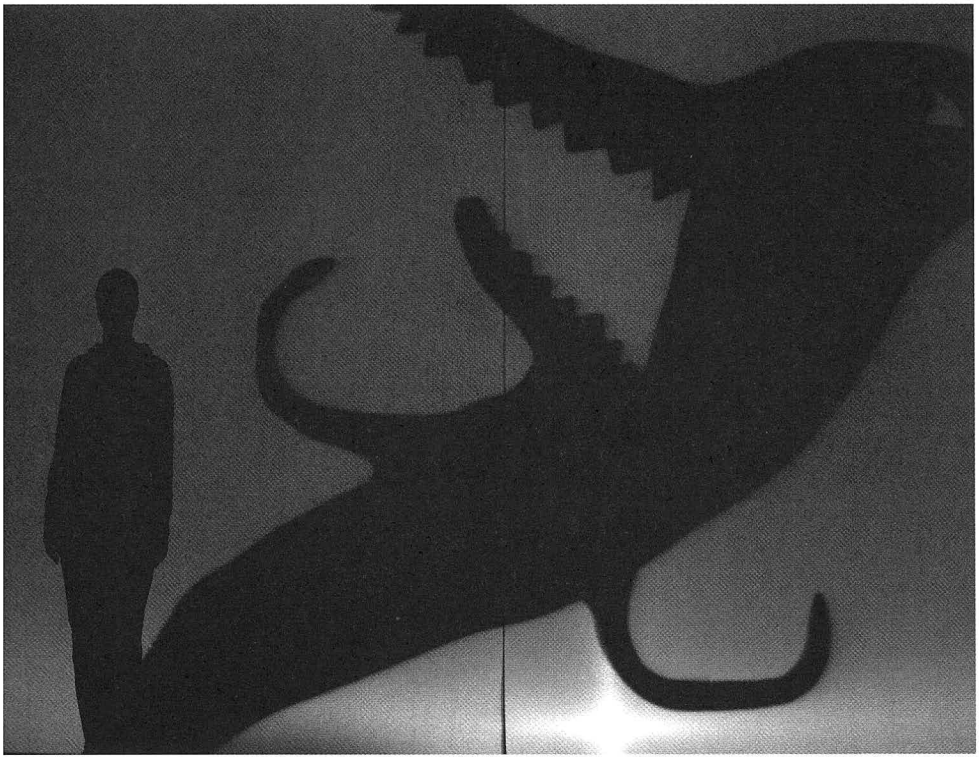
«دوران تیرگی» را باید در قالب نمایشی برساخته از درآمیخته‌گی هم‌آهنگ ویدئوآرت، پرفرمنس آرت، تئاتر بی کلام، تئاتر سایه و در نهایت به‌مثابه‌ی نوع صحنه‌ای هنرمفهومی (lautpecnoc) تلقی و مورد بررسی قرار داد که با ذهنیتی تئاتریکال و به‌منظور اجرا برصحنه تئاتر طراحی شده است.

جدا از مسئله‌ی توفیق‌یافتن یا توفیق‌نیافتن این اثر نمایشی در دست‌یابی به اهداف از پیش طراحی شده‌ی خود، آن‌چه در خصوص گسترش روز افزون این قبیل تجربه‌های« تئاتری – تجسمی» می‌توان گفت، آن است که اساساً در جهان غرب، بعد از فروپاشی اعتبارکلان روایت‌ها و فراروایت‌ها، اکنون، تحت تأثیر حاکمیت بلامنازع تصویر بر ذهنیت غربی و بر بنیان نوعی ناامیدی گسترده و ناگفته از امکان ارتباط کلامی میان انسان‌ها و ناتوانی زبان در برقراری هم‌دلی میان آدم‌ها، درکی«سینمایی، تجسمی، تصویری» از تجربه‌ی تئاتری و مفهوم مشارکت تماشاگر، در حال شکل گیری است که می‌توان آن را به مثابه‌ی بازتاب هنری اعتراضی تلقی کرد که صدای ناقوس آن به گونه‌ای هشدار دهنده و گوش‌خراش برفراز برج زمان طنین انداز شده است؛ ناقوسی که هم‌چون گذشته و تمامی طول تاریخ بشر، تکان‌دادن طناب چکش آن از سوی مردم به هنرمندان متعهد سپرده شده است.

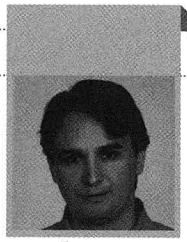
گسترش این گونه تجربه‌های تئاتری که در آغاز بر بنیان نوعی شیفتگی در قبال پیش‌رفت‌های تکنولوژیک و رقابت با سینما شکل گرفت، به‌طور روز افزون در حال فروکاستن از اعتبار کلام و ادبیات دراماتیک و جای‌گزینی آن با هنرهای تجسمی و تصویری و حرکت و جلوه‌های بصری‌است.

نمایش با پخش سیاه و سفید یک بازی کامپیوتری قدیمی و بسیار آشنا (چرخ و دنده‌ی ساعت و شلیک به حباب‌ها) آغاز می‌شود و با شکل‌گیری صفی از سایه‌های انسانی در حال اجرای نرمش‌های تئاتری دنبال می‌شود. در انتهای این صف، ورزشی متشکل از سایه‌های انیمیشنی هم‌شکل، سایه‌ی یک انسان واقعی قابل مشاهده است. با خروج بازی‌گوشانه‌ی سایه‌ی واقعی از صف و حضورش در این سوی پرده، سایه‌ها به رگبار گلوله بسته می‌شوند و از اجساد آن‌ها لاله‌های فلزی و صلیب‌های چوبی می‌روید. از این پس، صحنه‌هایی از تظاهرات سایه‌ها و فرو رفتن صف طولانی سایه‌های هم‌شکل در دهانه‌ی تیره‌ی یک در، تجمع تدریجی سایه‌ی ده‌ها و هزاران مگس در اطراف سایه‌ی یک لوستر، مرگ کلاغ‌ها و... یکی پس از دیگری، با ریتمی کند و به صورت واژه‌هایی پراکنده شکل می‌گیرد که از خلق یک جمله‌ی قابل فهم و یک‌پارچه، حداقل برای مخاطب ایرانی خود ناتوان است.

نهایت این‌که «دوران تیرگی» تجربه‌ای ضعیف از نوع خود است که در محدوده‌ی مضمون پردازی‌های پراکنده باقی می‌ماند و از انتقال معنا یا معانی مورد نظر خود در قالب یک زبان نمایشی جهانی قابل فهم عاجز می‌ماند.



عکس: میلاد پیامی



رضا آشفته

نقد نمایش«بگو نقطه سر خط»

نوشته‌ی ناتاشا محرم‌زاده و کارگردانی حسین سرپرست

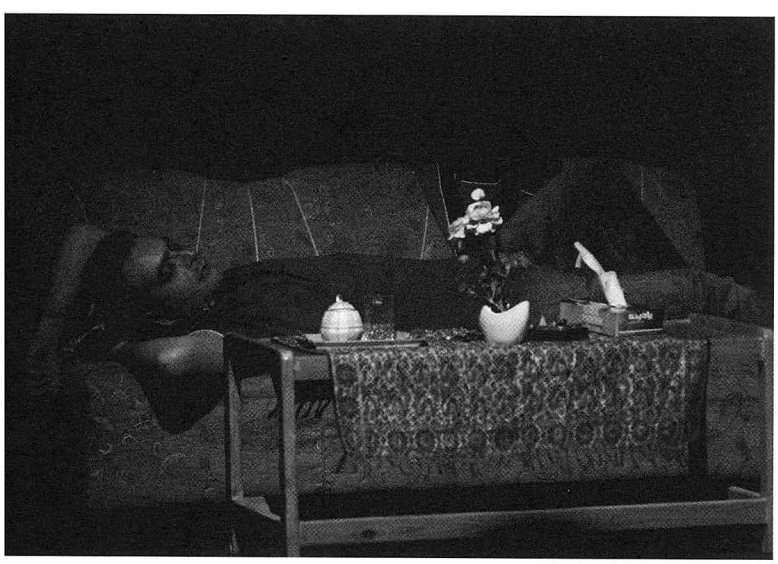
قصه‌ی بیچارگی آدم‌ها

شب لعنتی! یک کلبه‌ی تاریک! پر از موش! تجاوز... این همه تلخ و تراژیک! قصه‌ی بیچارگی آدم‌ها! بدبینی و ترس! ای کاش همه بتوانند خوش‌بین و شجاع باشند. «بگو نقطه سر خط» درباره‌ی همین چیزهاست. خانواده‌ای از هم پاشیده و تنها. بخشی از آن هنوز باقی است. باید این روابط ترمیم شود. وگرنه همه چیز از هم خواهد پاشید.

گروه نمایش «وارنیک» از رشت، اجرایی رئالیستی ارایه داده بودند. نمایش، قصه داشت. یعنی درام بود و در آن یک قصه موج می‌زد. قصه‌ای تلخ و پرسش‌گر. در آن، خانواده، محور شده بود و روان‌شناسی. یعنی می‌شد گفت درست مثل آثار«تنسی ویلیامز» روابط آدم‌ها مهم بود. بازی‌ها هم حسی بود و استانیسلاوسکی کبیر، متدش در خدمت اجرا بود. آدم‌ها مقابل هم قرار گرفته بودند. به اشتباه با هم چالش داشتند. فضا معمولی بود. هیچ چیز پیچیده نمی‌شد. این‌ها را که دارم می‌نویسم نشانه‌ی اهمیت این اجراست زیرا که قرار است اتفاق نادری در صحنه بیافتد. واقعاً هنوز هم می‌توان در صحنه به همین راحتی کار کرد. شاید بازیگران چند تا تپق هم بزنند، اما مهم این است که در صحنه، انسان حضور دارد. انسان ایرانی با تمام ابعادش. این نمایش را باید دید. یعنی باید به آن اهمیت داد. نوشتن درباره‌ی انسان بسیار سخت است. بسیاری درگیر با ادا و اطوارها و فرم‌زدگی شده‌اند؛ بی آن‌که فرم را بشناسند. مخالف اثر فرم‌گرا نیستم، اما دوست دارم هر کسی فرم دل‌خواهی را پیدا کند که از پس‌اش بر خواهد آمد. دنیای غریبی است. هنر هم گاهی در لابه‌لای شلوغی و هیاهوی خیلی از چیزهای بیهوده، گم و گور می‌شود.

یک عده آدم که از موش می‌ترسند. اما گویا ترسناک‌تر از موش، گاهی خود آدم است. این همان دلالت‌های غیرمستقیم است که باید باشد. کتایون با بازی راحله رحیمی دختری شانزده ساله است، که مورد تعرض واقع می‌شود. در شبی که کیانوش رضا فتوت‌خواه موهای عروسک سارای شش ساله را چیده، پدر او و کتایون را به ویلای دماوند می‌برد. چند جوان به ماشین‌شان هجوم می‌برند. به دختر شانزده ساله تعرض می‌شود. گویا جوان متعرض که مواد مخدر مصرف کرده، وقتی به هوش می‌آید از کرده‌ی خود پشیمان شده و به دنبال دختر رفته و او را یافته است. سینا (با بازی مهدی یوسفی‌زاده) از کتایون خواستگاری می‌کند و ارتباط آن دو، زن و شوهری می‌شود. گویا حالا رابطه‌ی آن دو سرد است و سینا با دختری به نام غزال(با بازی سودابه جعفرزاده) سر و سرّی پیدا کرده است. ماجراها پیچیده‌تر شده است. پدر کتایون به خاطر آن ماجرای ننگین، وقتی پسری در خیابان مزاحم دختری شده، حمله کرده و او را با چاقو از پای درمی‌آورد. پدر قصاص و اعدام می‌شود. همه‌ی گناه‌ها بر گردن مادر بدبین است که پدر را واداشته تا با خود چاقو، حمل کند. حتا از سارا و کتایون هم چنین خواسته است. سارا از ماجرای سینا بو برده است چون او را در آن شب بحرانی شناسایی کرده است. حالا سارا بزرگ و مهندس الکترونیک شده است. سارا در یک شب سرد زمستانی که شب سال‌گرد ازدواج کتایون و سیناست، به خانه‌ی ویلایی دماوند رفته و برای کتایون یک دستگاه ساخته تا موش‌های کابوس‌های او را برماند. اما در این شب سرد او را کشته است! زیرا که هیچ‌کس نمی‌خواست سینا ذهن او را باور کند که به حریم خانه‌ی‌شان پا گذاشته است. این ماجرا در دو بخش و به موازات هم پیش می‌رود. در یک بخش، مادر، برادر و کتایون در خانه‌ی او گرد آمده‌اند تا موش‌های مزاحم را از بین ببرند، در سوی دیگر روابط غزال و سینا مورد بررسی قرار می‌گیرد. روابطی که عقیم می‌ماند و از بین می‌رود.

البته با خودکشی سارا با آن پایانی که داشت و یک‌باره همه‌چیز شاد می‌شد، موافق نیستم. حتماً دلیلی هم دارد. زیرا ماهیت اثر دارد سمت و سوی مثبت می‌گیرد و این پایان بسیار تلخ است و به این روند و روی‌کرد نمی‌خورد. اصلاً پرداختن این لحظه، آن هم به این شکل غیر قابل باور می‌نماید. زمانی‌که کتایون مرگ موش را از برادرش می‌گیرد و کیانوش را از مرگ و خودکشی می‌رهاند یک اتفاق بزرگ به وقوع می‌پیوندد، اما رفتن سارا به سوی خودکشی چندان منطقی نمی‌نماید مگر چیزی غیر از این باشد. یعنی مدار اتفاقات طور دیگری شکل می‌گرفت. الآن سارا هم باید نجات می‌یافت و در این پایان باید شاهد زندگی او هم می‌بودیم. این تراژدی از قبل شکل گرفته است. اما الآن دارد زندگی سر و سامان می‌گیرد. پدر مرکز ثقل تمام اتفاقات است و هامارتیا یا نقص تراژیک، ریشه در ذهنیت مادر دارد که همه را ترغیب به جنجال و انتقام کرده است. بنابراین ضرورتی به مرگ و خودکشی سارا نیست بل‌که در این تراژدی باید از سقوط دوباره‌ی یک انسان پرهیز شود. سارا نیز باید به نحوی متوقف شده باشد، زیرا که او مسیر درست را طی طریق کرده است. همین‌که مهندس شده، بیان‌گر خوش‌بینی و بازآفرینی ذهنی او برای ادامه‌ی حیات است. در نقل و انتقال صحنه‌ها نیز ضرباهنگ می‌افتد. یعنی ضرورت ندارد که خیلی طولانی تعویض صحنه‌ها اتفاق بیافتد. تندتر از این هم می‌شد آن وسط‌های خالی و تاریک را پر کرد. مثلاً موسیقی یک عنصر کارآمد است.



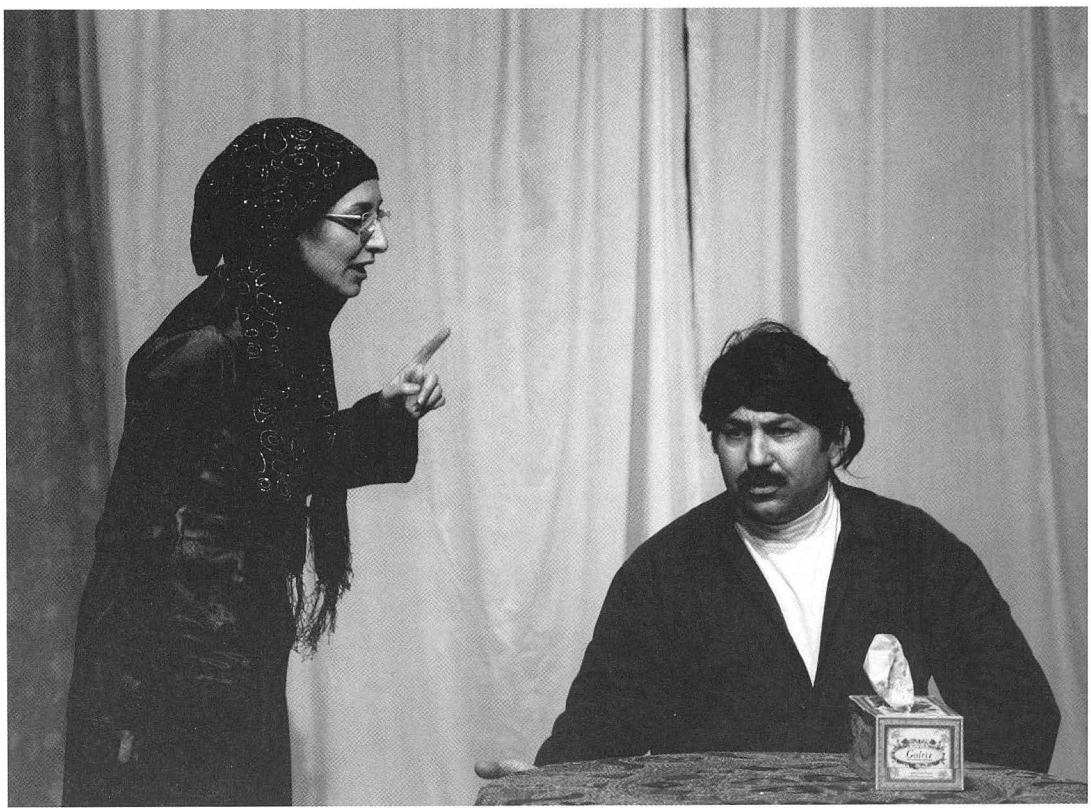
عکس: میلاد پیامی

مهرداد ابروان

نقد نمایش «پنهان پشت دیوارهای این خانه»

نوشته و کارگردانی عباس کریمی

تلفیقی جذاب اما ناموزون



عکس: مهدی حسنی

در نوشته‌های قبلی‌ام در فضیلت اقتباس از آثار ادبی گفته بودم و این که تئاتر ایران (که در یک نگاه کارشناسی، ضعف متن از اساسی‌ترین مشکلات آن است) می‌بایست از گنج بی‌پایان دنیای ادبیات (چه ایرانی و چه فرنگی) بهره‌ی خلاقانه بگیرد.

نمایش «پنهان پشت دیوارهای این خانه» جزو آثاری است که از رمان «شازده احتجاب» اثر شادروان «هوشنگ گلشیری» و نمایش‌نامه‌ی «خواب در فنجان خالی» نوشته‌ی «نغمه ثمینی» بهره گرفته است.

درباره‌ی این دو اثر:

«شازده احتجاب» از درخشان‌ترین نمونه‌های داستان‌نویسی در مملکت ما محسوب می‌شود؛ هم به لحاظ محتوایی و هم شکلی. به لحاظ محتوایی تحلیل جامع، عمیق و تکان‌دهنده‌ای بدون هیچ‌گونه شعارزدگی و از ورای زندگی یک شخصیت یعنی «احتجاب» از دوران قاجار ارائه می‌شود: شازده احتجاب بازمانده دوران پوسیده‌ی قاجار است: یک شخصیت پیچیده که در آن واحد هم مازوخیسم (خودآزاری) و هم سادیسم (دیگرآزاری) را توأمان داراست.

اروتیسم بیمارگونه‌ای است که در کل داستان و در شخصیت‌پردازی خود احتجاب موج می‌زند، واقعیتی تلخ و گزنده است که با دوران قاجار پیوند خورده است. به لحاظ شکلی، «شازده احتجاب» از نمونه‌های مثال‌زدنی جریان سیال ذهن در ادبیات معاصر است؛ آن‌چه که امروز، به‌ویژه در ادبیات آمریکای لاتین به لابیرنت (هزارتو) تعریف شده، سرتاسر داستان را در بر گرفته است.

رمان «شازده احتجاب» از معدود نمونه‌هایی است که هم فیلم شده و هم به اجرای تئاتری درآمده است: فیلم آن قبل از انقلاب به کارگردانی «بهمن فرمان‌آرا» با بازی استاد جمشید مشایخی در نقش احتجاب ساخته شده است. اجرای تئاتری این متن هم در سال هشتاد به کارگردانی دکتر «علی رفیعی» با بازی درخشان «اکبر زنجان‌پور» در نقش احتجاب به صحنه آمد.

«خواب در فنجان خالی» نیز نمایش‌نامه‌ی زیبایی از خانم «نغمه ثمینی» است که سال‌ها پیش به اجرا درآمد: متنی با بن‌مایه‌های تاریخی و بیان سوررئالیستی که در شکل روایی بازگشت به گذشته و تداخل‌های زمانی را در خود داشت و البته به طور کنایی و استعاری به مسائل روز جامعه هم می‌پرداخت.

اما این اجرا:

این نمایش دارای اجرایی دلچسب فانتزی است که متنی زیبا و دلنشین و به خصوص دیالوگ‌نویسی خوب و کلام دوپهلو و چندوجهی دارد. متن در ساختار خود به خوبی از عهده‌ی موقعیت‌های نمایشی جذاب برمی‌آید. بازی‌ها (به‌خصوص بازی بهزاد عزیزی در نقش خسرو) طراحی صحنه، فضاسازی، میزانسن و موسیقی زنده همه خوب هستند و قابل قبول و در حد اجراهای حرفه‌ای پایتخت.

پس مشکل کار کجاست؟!!

مشکل اصلی این نمایش همانا در تلفیق دو اثری است که اصلاً به هیچ‌وجه با هم ارتباطی ندارند و اساساً متعلق به دو دنیای جداگانه هستند.

البته این را قبول دارم که در عالم هنر هر چیزی شدنی است، ولی بسته به نحوه‌ی شدن‌اش دارد. چنان‌چه سال‌ها پیش در همین جشنواره‌ی تئاتر فجر «روبرتو چولی» دو اثر شاهکار با دو هویت مختلف و غریب یعنی «پینوکیو» و «فاوست» را با یک ذهنیت خاص درآمیخت و اثر نبوغ‌آمیزی چون «پینوکیو-فاوست» را خلق کرد.

قطعاً هنرمند شایسته و بااخلاق، آقای «عباس کریمی» هم بر اساس یک ذهنیت دست به این تلفیق زده است. اما این ذهنیت هر چه بوده به نظر من جواب نداده و از کار درنیامده است

بر این اساس، هزارتوی سوررئال، روان‌شناسانه و به شدت پیچیده‌ی «شازده احتجاب» در حد یک کمدی فانتزی تنزل پیدا کرده است.

البته شاید نویسنده بگوید این اثر کاملاً مستقل است و به آن دو اثر فقط «نگاه» شده، اما ارجاعات درون‌متنی آن‌قدر زیاد است که امکان استقلال از این دو اثر به هیچ روی ممکن نیست.

از این رهگذر لطمه‌ی اساسی که به این اجرا وارد شده، لطمه‌ی محتوایی است. یعنی تماشاگر به رغم لذتی که از دیدن نمایش می‌برد، چیز زیادی دستگیرش نمی‌شود و اصلاً مشخص نیست مؤلف در پی گفتن چه حرفی است.

این دو اثر، این ظرفیت را دارند که بارها و بارها اجرا شوند. به خصوص «شازده احتجاب» که با نگاه جهان‌شمول خود، قابلیت بازخوانی‌های متعدد را داراست؛ قطعاً اگر نویسنده‌ی محترم، یکی از این دو اثر را برای کار خلاقانه‌ی خود بر می‌گزید، نتیجه‌ی کار بهتر بود. در پایان نیز فیلمی از شهر بجنورد به نمایش در می‌آید که علیرغم زیبایی، فلسفه‌ی وجودی آن و ارتباطاش با این اثر نامکشوف باقی می‌ماند.

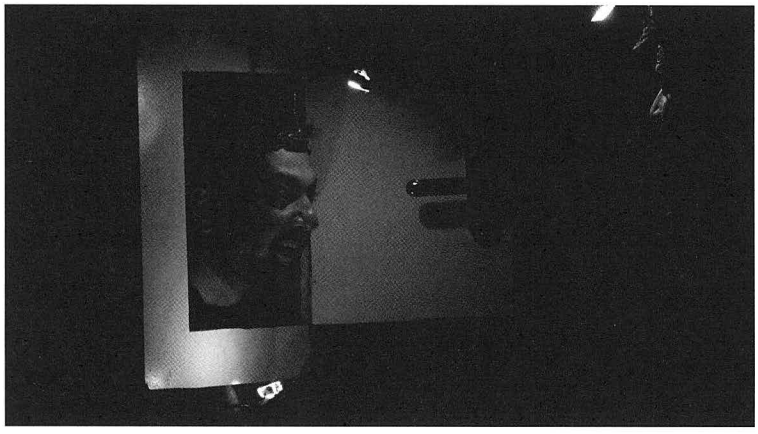
عکس: مهدی حسنی

علی جعفری

نقد نمایش «دراکولا»

نوشته‌ی جلال تهرانی و کارگردانی ستاره پسیانی

بر سر دوراهی کلام و تصویر



عکس: سارا ساسانی

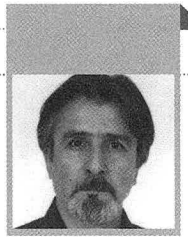
بی‌گمان در میان جمعیت انبوه تماشاگرانی که برای دیدن تئاتر «دراکولا» پشت درهای تالار چهارسو ازدحام کرده بودند کم‌تر کسی را می‌شد یافت که ورای میل به تماشای نمایشی که «دراکولا» نام داشت، از سر کنج‌کاوی برای تماشای نمایشی که فرزند آتیلا پسیانی آن را کارگردانی کرده است، نیامده باشد. خانواده‌ی پسیانی سال‌ها ست که به واسطه‌ی دانش، هنر و تلاش «آتیلا پسیانی» جای قرص و محکمی در جامعه‌ی تئاتری کشورمان دارند و البته در تمام این سال‌ها همسر وفرزندان آتیلا، بازیگران ثابت آثاری بوده‌اند که این هنرمند به روی صحنه برده است. بنابراین طبیعی است که اجرای نمایشی که در آن «ستاره پسیانی» به جای بازی، آن را کارگردانی کرده است به خودی خود و به اندازه‌ی کافی کنج‌کاوی هرفردی‌رابرمی‌انگیزد.

اما «ستاره پسیانی» در کارگردانی این نمایش با چالشی بزرگ روبه‌رو است. پر واضح است که حضور «جلال تهرانی» به عنوان نمایش‌نامه‌نویس از یک سو و «آتیلا پسیانی» به عنوان طراح صحنه و نور از سوی دیگر کارگردان را بر سر دوراهی قرار خواهد. یک سو نمایش‌نامه‌ای به شدت مبتنی بر کلام و با حداکثر بهره برداری از عناصر زبانی قرار گرفته است و در سوی دیگر طراح صحنه‌ای که در این سال‌ها بارها علاقه‌ی بسیارش به گریز از کلام و تلاش بر ایجاد تصویر (چه ذهنی وچه عینی) را به اثبات رسانده است. دور از انتظار نخواهد بود که کارگردان جوان اثر در این چالش پیش رو جانب پدر را گرفته و تصویر سازی را در اولویت قرار دهد.

«دراکولا» پر از ایده‌های ناب تصویری است. ایده‌هایی که هر کدام به تنهایی برای جذاب کردن یک تئاتر کفایت می‌کنند. از بازی با نور و استفاده از تأثیرات دیداری نورپردازی در ایجاد نوعی از مکاشفه‌ی روان‌شناختی گرفته تا اجرای ایده‌هایی به سبک وسیاق میکرو تئاتر. اجرای تمهیدات نمایشی که ثقل صحنه را پیاپی جابه‌جا می‌کنند و نقطه‌ی تمرکز بیننده را از یک سوی صحنه به سوی دیگر می‌کشند. همه‌ی این‌ها به شکلی باور نکردنی در اجرای یک نمایش شصت دقیقه‌ای رخ می‌دهند. اما نتیجه چیست؟ اجازه بدهید سؤالی بپرسم: «آیا می‌توان تنها با نمک و فلفل و آبلیمو و سایر طعم دهنده‌ها غذا پخت؟» در اجرای تئاتر «دراکولا» مشکل اساسی همین‌جاست. تعدد ایده‌ها در طراحی و یک‌نواختی تدریجی تمهیدات نوری به مرور از جذابیت دقایق نخستین نمایش می‌کاهد و به همان نسبت به مرور، کلام وتمهیدات زبانی سر فرا می‌آورند و ناگهان نمایش به تسخیر نمایش‌نامه در می‌آید. آن‌چنان‌که می‌توان علی‌رغم همه‌ی تلاش کارگردان برای دیداری کردن نمایش‌نامه؛ چشم را بست و باقی اجرا را صرفاً به صورت شنیداری تعقیب کرد.

از بازی بازیگران نمایش نباید به سادگی گذشت. «ستاره پسیانی» در انتخاب بازیگران به دقت عمل کرده است. «صابر ابر»، «سحر دولتشاهی» و «مهدی کوشکی» برای بازی در تئاتر دراکولا انتخاب‌های سنجیده‌ای محسوب می‌شوند. هر چند که در همین اجرا قدرت بازی اَبَر و درک وشناخت قابل تحسین این بازیگر از فن بیان کلمات و جملات در بیش‌تر صحنه‌ها، بازی بازیگر رو به رو را تحت الشعاع خود قرار می‌دهد. اما با همه‌ی این احوال چرا از بازی بازیگران این نمایش لحظات و صحنه‌های بسیار در خاطرمان نمانده است؟ گمان می‌کنم پاسخ را در سطرهای پیش از این داده باشم. مضاف بر این‌که تاریکی مداوم و استفاده از نور موضعی محدود اصولاً در بسیاری از صحنه‌ها امکان دیدن را از تماشاگر سلب کرده است.

نکته‌ی دیگر آن که، در این چند سال، آهسته آهسته، نام «فرشاد فزونی» به عنوان آهنگساز، صدا ساز و لایوافکتور تبدیل به یک برند شده است. آهنگ‌ساز و موزیسین جوان و خوش قریحه‌ای که از حداکثر انرژی خود استفاده می‌کند تا درخدمت اجرای نمایش باشد. در اجرای نمایش دراکولا از تأثیر حضور «فرشاد فزونی» نمی‌توان بی توجه گذشت. موسیقی و افکت شصت دقیقه، بدون لحظه‌ای استراحت به سوی مخاطب پرتاب می‌شود. اما گمان می‌کنم در پاره‌ای از لحظات اجرا همه‌ی ما تماشاگران نمایش نیاز داشتیم تا از سکوت بهره مند شویم. یادمان باشد این نمایش درباره‌ی دراکولاست و دراکولا بدون شب و سکوت معنا نمی‌شود!

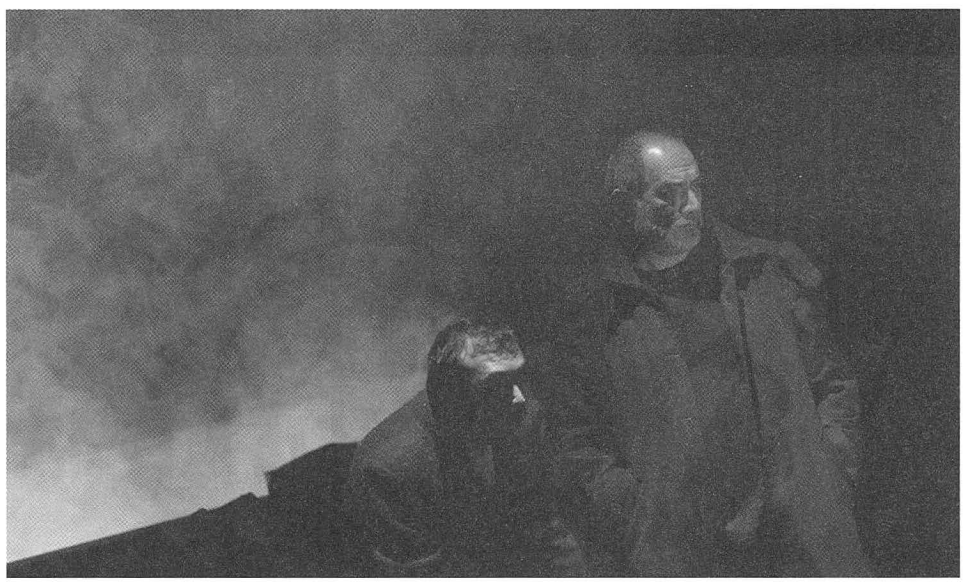


صمد چینی‌فروشان

نقد نمایش «ریچارد سوم»

نوشته‌ی محمد چرمشیر و کارگردانی آتیلا پسیانی

بازآفرینی جوهره‌ی متن دربازخوانی



عکس: رضا مطهریان

بازخوانی آثار کلاسیک جهان، به‌ویژه آثار شکسپیر، با هدف دستیابی به اثری که بتواند جوهره‌ی معنایی و اندیشه محوری پنهان در پس کلمات، ادبیات، زبان و پی‌رنگ داستانی متن اصلی را به تماشاگر معاصر انتقال دهد وسوسه‌ی چالش‌برانگیز هر نویسنده‌ای است؛ اقدامی که نتیجه‌ی آن، بسته به خواستگاه فکری و هدف خوانش‌گر و الزامات زمانی درک شده ازجانب او و حتی میزان آمادگی ذهنی و روحی مخاطبان عصرخوانش، می‌تواند متفاوت باشد.

«محمد چرمشیر» و «آتیلا پسیانی» پیش از این نیز تجربه‌هایی، با درجات متفاوت توفیق، در این زمینه داشته‌اند و حتی می‌توان آن‌ها را در زمره‌ی انگشت شمار آغازگران این عرصه در ایران دانست که به درک ما از تفاوت جوهری بازخوانی و آداپتاسیون و یا تلخیص، کمک شایانی کرده‌اند.

نحوه‌ی بازخوانی آثار پیشینیان و کیفیت ورود به این عرصه، مقوله‌ای است که ریشه در فهم انتقادی این آثار و کیفیت تعامل ذهنی بازخوان با واقعیت‌های زمانه و جایگاه خود دارد. و وابسته به دوران و شرایطی است که نویسنده در زمان خوانش اثر برای خویش قائل است. درباره‌ی آثار شکسپیر و نقشی که زمان و مکان (انگلستان عصر رنسانس) و عادات و آداب مخاطبان عام و حامیان خاص آثار نمایشی بر تمامی اجزای ساختاری و روایی آثار و انتخاب‌های او داشته‌اند، تا به امروز، آثار تحلیلی و انتقادی بسیاری تألیف و منتشر شده است که می‌توانند مبنای قابل اعتمادی برای حرکت بازخوان باشند. اما نقش زمان و الزامات آن را حتی در مورد شخص بازخوان هم نباید نادیده گرفت. به عبارت دیگر، در هرمقطع زمانی معین، نیازها و الزامات زمان و مکان بازخوانی است که محور ارزیابی و ارزش‌گذاری هر خوانشی (در حوزه متن) قرار می‌گیرد.

در این‌که بخش بسیار مهمی از ارزش‌های آثار شکسپیر در زبان و ادبیات، پی‌رنگ‌های داستانی و شخصیت‌پردازی‌های ویژه‌ی آن‌ها نهفته است، جای هیچ بحثی نیست؛ عناصر منحصر به فردی که اگرچه مهر و نشان زمان و مکان و الزامات آن را بر پیشانی خود دارند، اما دست یازی به آن‌ها جسارتی چالش برانگیز را طلب می‌کند.

شکسپیر در تمامی تراژدی‌های خود، به‌ویژه در «ریچارد سوم»، به سنت پیش‌تازان و آموزگاران یونانی تئاتر جهان، اما با خوانشی تازه و ابداع‌آمیز، به ارائه‌ی تفسیر و تحلیل و توصیف درخصوص رویدادها و کنش‌های قهرمان‌های خود پرداخته است. در آثار شکسپیر این وظیفه نه به گروه همسرایان که به شخصیت‌های فرعی (بخوانید همسرایان منفصل) داده شده است؛ و ظاهراً همین تفاسیر وتوصیف‌ها بوده است که مبنای خوانش چرمشیر و اجرای «آتیلا پسیانی» قرار گرفته است. توصیف‌ها و تفاسیری که به کمک نویسنده آمده‌اند تا واقعیت‌های جهان پیرامون خود را نه در زبان و پی‌رنگ داستانی متن شکسپیر که در اوصاف بعضاً سوررئالیستی مفسران و به به‌ویژه گفتارهای باکینگهام جست‌وجو و این - همان- یابی کند.

نمایش در فضایی کابوس‌وار آغاز می‌شود. خشونتی را که ریچارد فرصت‌طلب و دیکتاتور در جامعه گسترش داده است در هیأت حمل توهین آمیز اجساد کشته شده‌ها در گاری دستی (عروسک‌های بدقواره‌ای که تأثیر خشونت بار فوق‌العاده‌ای بر تأویل مخاطب از نمایش اعمال می‌کنند) و رقص مشمئز کننده‌ی مردم عادی با آن‌ها و اقدامات خشونت بار باکینگهام در برابر چشمان وحشت زده‌ی مردم شهر بازنمایی می‌شود. رویدادگاه نمایش نیز عامل تأثیرگزار دیگری است که مهم‌ترین و اصلی‌ترین کلیدواژه‌ی رویکرد نویسنده در خوانش متن و کارکارگردان در عینیت بخشیدن به آن را در اختیار تماشاگر قرار می‌دهد. محل وقوع رویدادهای نمایش یک آشغال‌دانی به معنای واقعی، با تلی از زباله است که یک سوی آن به تاریکی و تیرگی راه می‌برد. (مردم عادی از این ناحیه به صحنه وارد و از آن خارج می‌شوند) و سوی دیگرش به تل زباله‌ها. که در پس آن دیواری است که ریچارد و هم‌زادانش از پس آن به صحنه می‌آید و یا در پس آن ناپدید می‌شود. از فراز این مکان، که ظاهراً با چند پله، به اعماق زمین راه می‌برد دایماً دودی بد هیبت به هوا برمی خیزد که با هر قتل شدت آن بیشتر می‌شود و از همین سیاه چاله یا قربان‌گاه است که هر از گاه کبوتری سپید به هوا برمی خیزد و در آسمان دودگرفته‌ی روی‌دادگاه به پرواز در می‌آید. در پایان نمایش نیز باکینگهام است که به یمن هوشیاری حاصل از جنایت‌های مکررش به فرمان ریچارد، از تله‌ی مرگ ریچارد می‌گریزد و او را به قتل می‌رساند. در پایان نیز این باکینگهام است که با دستانش به خون بی‌گناهان بسیاری آلوده است، در حالی که دندان هایش را خلال می‌کند، بر اریکه‌ی قدرت می‌نشیند. با این تأویل که از خشونت جز خشونت نمی‌زاید.

مهدی نصیری

نقد نمایش «سیدروماک»

نوشته و کارگردانی محمودرضا رحیمی

ترکیب شکل‌ها و شیوه‌ها

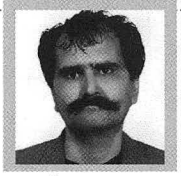
شکل و شیوه‌ای از اجرا وجود دارد که در کلیت تئاتر ما از آن با عنوان تئاترهای خاص یاد می‌شود. تئاتری که امروز دیگر آوانگارد نیست و حتا به واسطه‌ی تمرین مکرر در تئاتر جهان، از حوزه‌ی تئاتر تجربی هم خارج شده است. اما این نوع تئاتر در ایران علیرغم تجربه‌های متعدد، هم‌چنان تئاتری خاص است که بیش‌تر به وسیله‌ی گروه‌های دانشگاهی تولید و اجرا می‌شود.

البته این نوع تئاتر مبتنی بر فرم، حرکت، موسیقی و افکت که زبان در آن در اولویت آخر است، به شکل‌های گوناگون و با سلیقه‌های متفاوت تولید می‌شود و صد البته بازخوردهای آن در زمینه‌ی برقراری ارتباط با مخاطب نیز کاملاً متفاوت است. نازل‌ترین آن‌ها معمولاً کارهای بدون پشتوانه، شناخت و تحلیل تئاتری است و توسط هنرمندان جوان و برخی دانشجویان تولید می‌شود. اما نمونه‌های موفق و متکی بر جنبه‌های تکنیکی و متد علمی تئاتری که تعداد آن‌ها در تئاتر ما زیاد هم نیست، توسط هنرمندان با تجربه‌تری مثل «محمودرضا رحیمی» تولید شده، به اجرا در آمده و موفق بوده‌اند.

«سیدروماک» یکی از این نمونه‌های موفق است. نمایش اگرچه فرم، حرکت، موسیقی و افکت را به عنوان مهم‌ترین مؤلفه‌های اجرا مورد استفاده قرار داده و به معنای عام و معمول، داستان و قصه‌ای ندارد، اما هیچ‌گاه بی‌راهه نمی‌رود و کلیتی قابل ادراک و مفهوم را به مخاطب ارایه می‌دهد. این ویژگی حاصل فرایندی است که نه از روی سلیقه و تخیل محض بل‌که به واسطه‌ی شناخت جزئیات سه حوزه‌ی مهم بازیگری، فرم و محتوا شکل گرفته است. «محمودرضا رحیمی» فرم، شکل و شیوه‌ی این نوع تئاتر را به خوبی می‌شناسند. بنابراین در نخستین مرحله، پروسه‌ی ترکیب مضامین و موضوعات را در پیش گرفته و حوزه‌ی پرداخت را شناسایی کرده است. اسطوره‌های نئوکلاسیک، کمدی دل‌آرته، تعزیه و... مهم‌ترین بسترهایی هستند که زمینه‌ی پرداخت مضمونی را برای «سیدروماک» فراهم آورده‌اند. تماشاگر، شخصیت‌ها و رویدادها را با تجربه‌هایش از این شخصیت و رویدادها مقایسه می‌کرده و آن‌ها را که با تجربه‌های مشترک هم‌خوان هستند، شناسایی و ادراک می‌کند. بنابراین در وهله‌ی نخست باید تأکید کرد که تئاتر «محمودرضا رحیمی» از منابع و مایه‌های شناخته‌شده‌ای استفاده کرده که مشکل احتمالی فهم‌پذیر بودن و ارتباط برقرار کردن با مخاطب را از میان برداشته‌اند.

اما پس از این مسلماً هنرمند می‌بایست اهداف، داشته‌ها و شیوه‌ها را مدیریت کند که بیش از هر چیز به متد اجرایی و پس از آن به جزئیات حرکت، فرم و متد بازیگری آشنا باشد و بتواند این مؤلفه‌ها و عناصر را به درستی در قالب یک اجرا به نمایش بگذارد

تئاتر «محمودرضا رحیمی» یک نمایش کامل دانشگاهی در حوزه‌ی تئاتر فیزیکال است که در آزمونی، جسورانه، کمدی، تراژدی، تعزیه و ... را با هم در آمیخته و در ترکیب و ایجاد هارمونی میان این شیوه‌ها و ژانرها هم کاملاً موفق نشان داده است.

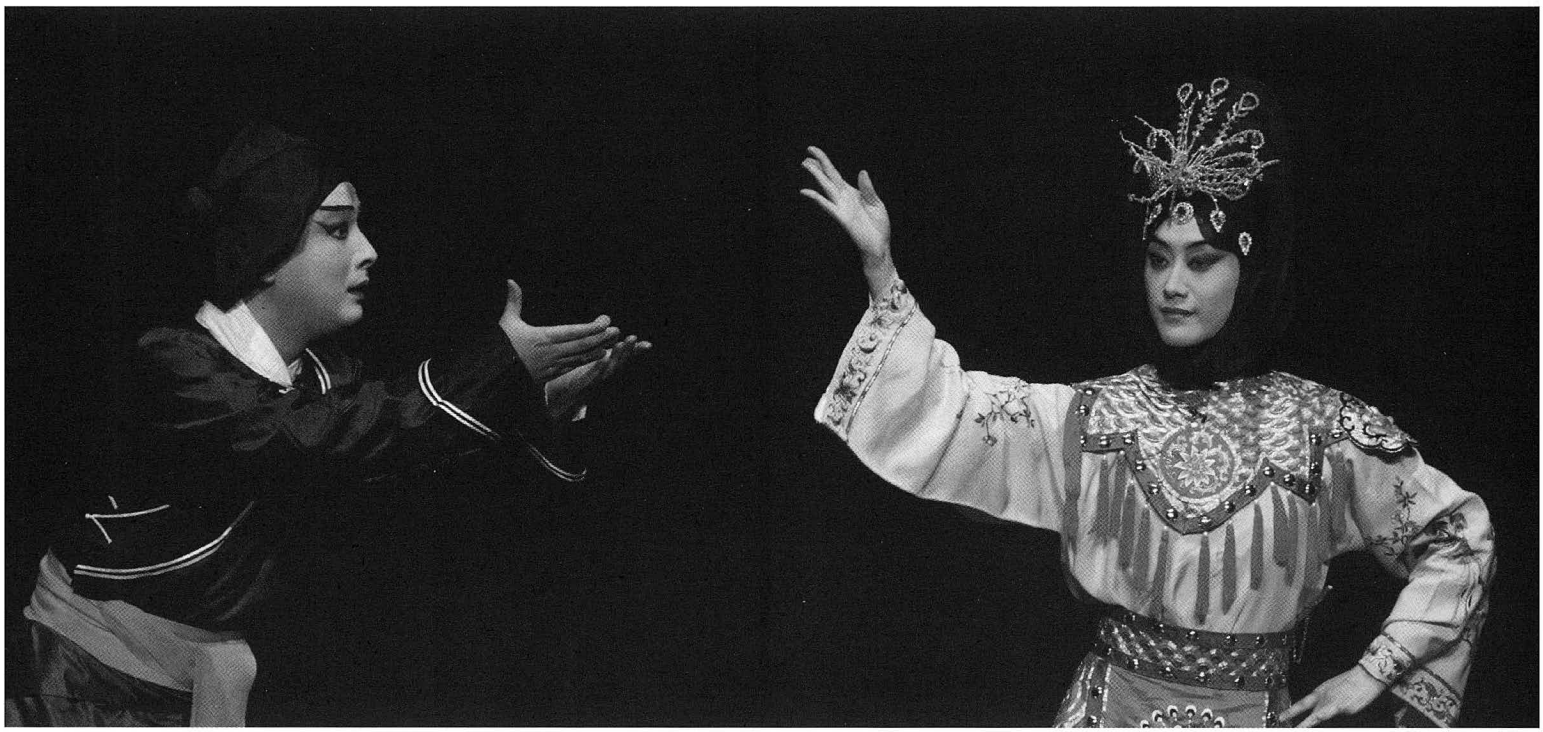


همایون علی‌آبادی

نقد نمایش «میس ژولی»

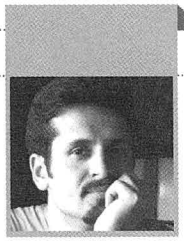
نوشته‌ی آگوست استریندبرگ و کارگروهی اپرای پکن(چین)

یک میلیارد چینی و یک درام‌نویس بزرگ!



عکس: حسین اینانلو

در دنیا بیش از یک میلیارد نفر چینی حرف می‌زنند، اما سه میلیارد نفر سخن و پیام و کلام آن‌ها را در نمی‌یابند. مشکل کجاست؟ من فارسی‌دان و فارسی‌خوان که چینی نمی‌دانم یا خود چینی‌ها که در یک رژه‌ی اساطیری یک میلیارد نفری – از دیدگاه ما – مجبور به دیدن و شنیدن نمایش یأجوج و مأجوج هستند. یک بار دیگر درخت تناور اپرای چین میوه داد. آن شوخ و شنگی‌های بازیگری، آن تری و ترانه‌گی دختران شرم‌زده‌ی چینی، آن نازکای ظریف و آن رمز و راز پیچش و خزش و خیزش بازیگران زن چینی که می‌رقصند با هم مست و هوشیار. باری دیگر، دهه‌ی فجر و پکینگ اپرا و یاد «برتولت برشت» که می‌گفت اپرای پکن، مرکز نمایش جهان است. اما «میس ژولی» استریندبرگ در کدامین مکانت و رتبت و مرتبت جا خوش کرده است؟ هیچ! به جای ژولی می‌توانست ژولیت و به جای استریندبرگ می‌توانست شاتوبریان باشد. اما من غریب و غم و غبن تئاتر اکسپرسیونیستی استریندبرگ را ندارم. صحنه را دُر یاب و دریاب! بازیگران زن؟! ظریف‌ترین و پرژکیدن‌ترین نقش‌های «ژولی» را یک بازیگر مرد چینی ایفا می‌کرد! یا للعجب و الاعجاب! کار که تمام شد اگر بازیگر چینی خود را مرتب نمی‌کرد و شلال گیسوانش را از پریشانی نمی‌رهاند، من باور نمی‌کردم که نقش زن را در ژولی، یک مرد با آن همه باریکنا و تازگی و غمزه و ناز بازی کرده است. بدن‌های آماده، میم‌های زیبا، بزک هوش‌ربا و دل‌آرا، دل از عامی و عارف می‌ربود و به راستی چرا بدون چینی‌ها، اپراهای جهان این همه به انتها رسیده و خالی به نظر می‌رسند؟ خیال‌تان را تخت کنم به دنبال مادموازل ژولی نباشید. به دنبال لحظه‌ای و دمی با هنر تئاتر و اپرای پکن باشید. دو یار زیرک و ز باده‌ی کهن دومنی / فراغتی و کتابی و گوشه‌ی چمنی. به لطف دوستان که به قول شیخ اجل، سعدی از دست دوستان فریاد. در سنگلج، عصری سرد و بارانی را با یاد استریندبرگ بزرگ و استاد مسلم درام‌نویسی به شب آوردیم و هنوز آن نوای دل‌فریب نقش بازان و جادوگران صحنه‌ی چینی که فی‌الواقع جادو می‌کنند و با آن رنگ رنگ‌های مضرس و آن تکه پارچه‌ها و برش‌های گوجه‌ای رنگ و آلبالویی رنگ ما را به کنج دنج عسرت‌گاهی به نام نمایش چینی دعوت کردند و در کلیت ما را در حال و هوا و فضایی پر از شنگ و شوخی و شادی برنشاندند. با این که جمعیت، آن صداهای فیزیکی بازیگران را می‌شنیدند و آن اقتدار شگفتی‌آور خوش نشسته بر چهره‌ی بازیگران را با لذت پی می‌گرفتند، اما با آدرس غلط استریندبرگ دیدن و خواندن، تماشاگر در نمی‌یافت که تحمل و صبر رمز و راز کار کوتاه پکینگ اپرای پکن است. یک آدرس غلط دیگر این که اجرای «میس ژولی» طولانی است. مگر می‌توان یک اثر گزاره‌گرای عصر صنعتی اروپا را در قالب یک اپرا دید تا به آخر آن را تحمل کرد؟ نه! دوستان همه گویند ولی گفتن سعدی دگر است. دیگر چه بگویم؟ بگویم از این که چرا تماشاگر بی نوا را گول زدید و به جای «میس ژولی» به ما چشم‌بادامی‌های آکروبات‌باز و اهل ژانگولر را نشان دادید؟ آن تعظیم‌های تنها بازیگر زن آیا تعظیمی به صبر منتشر و مشترک تماشاگران بود؟ در هر حال من بر آنم که باید انسان را مراعات کرد، یک میلیارد نفر در دنیا ...



رامین فناییان

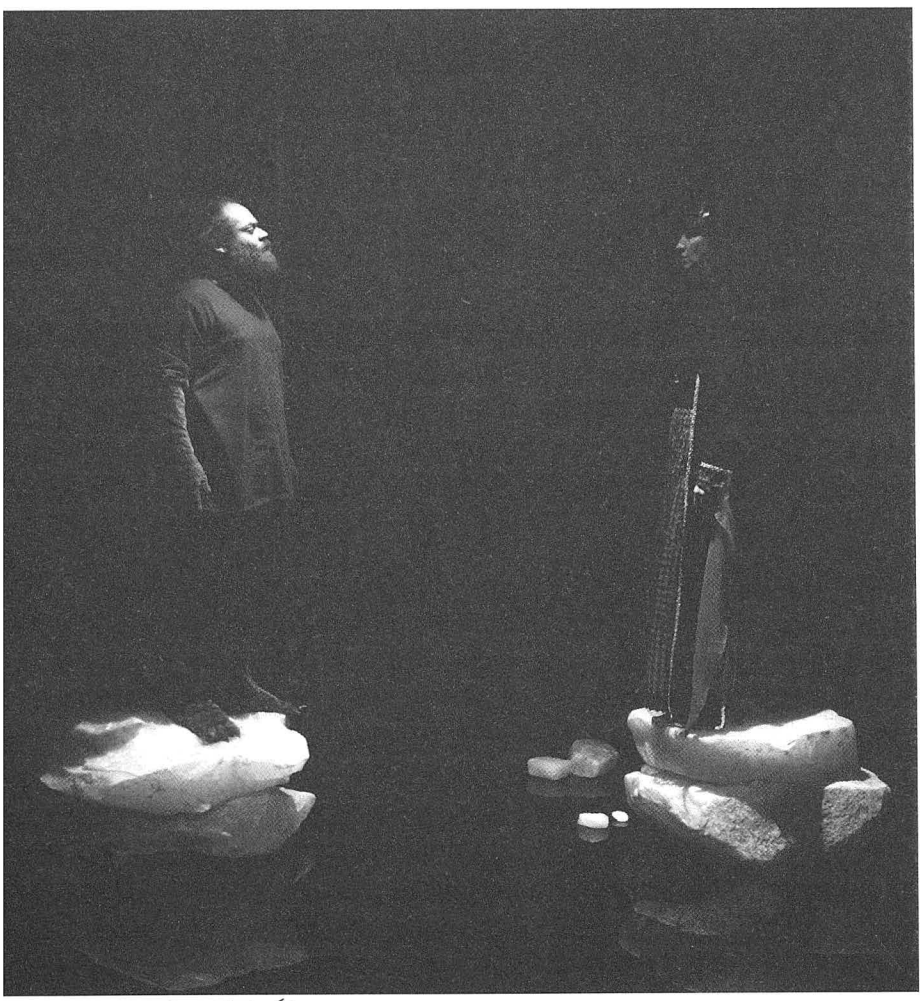
نقد نمایش «خیال»

نوشته‌ی محمدرضا زندی و کارگردانی حمیدرضا نعیمی

شاعرانگی همراه با سُبعیت

«خیال» نوشته‌ی «محمدرضا زندی» و کارگردانی «حمیدرضا نعیمی»، نمایشی است که در متن و اجرا از ایده‌های نوآورانه بسیاری برخوردار است. نمایش‌نامه‌ی «خیال»، علاوه بر اندیشه‌ی محوری و تکیه بر تفکری جهانی، شاعرانگی و توازن ادبی ویژه‌ای را با خشونت و سبُعیت ذاتی‌اش هم‌راه کرده که آن را از دیگر آثار متمایز می‌کند. هم‌چنین نمایش‌نامه، بسیار بومی نگاشته شده و به منطقه و فرهنگ زیست بوم خود نیز بی تفاوت نیست. روایت‌گر و قصه‌محور است و روایت غیر متعارفی را دنبال می‌کند. به گونه‌ای که در ابتدا، غیرقابل باور می‌نماید. گویی قرار هم نیست باورپذیر باشد و همه چیز در نام نمایش که از خیال می‌گوید توضیح داده شده است. خیال، به زندگی یک ساله‌ی زنی می‌پردازد که شوهر و فرزندش توسط یک گرگ، کشته شده اند و زن مجبور است در غاری کوهستانی، یک سال را با گرگ سپری کند! اما در دیالوگ‌های متفکرانه‌ی جاری در اندیشه‌ی متن، میان زن و گرگ روابطی حاکم می‌شود که به برتری و حقانیت گرگ در مقابل زن می‌انجامد و زن را مجاب می‌کند که گرگ بودن را به انسان بودن ترجیح دهد. هم‌چنان که در صحنه‌ی پایانی و پس از کشته شدن گرگ، زن زوزه‌ی گرگ را تقلید می‌کند و این ترجیح را به نمایش می‌گذارد. به دیگر سخن، تماشاگر این آگاهی را می‌یابد که می‌توان از زاویه‌ی نگاه یک گرگ هم به پیرامون نگریست و به عبارت دیگر می‌توان جور دیگر نگاه کرد.

پیشنهاد جسورانه‌ی متن، در اجرا نیز به درستی توسط کارگردان دنبال شده است. طراحی درون یک غار و قطراتی که از سقف به کف صحنه چکه می‌کند، مقدمه‌ای بر فضاسازی صحنه است. قابلیت بالای نورپردازیِ نقطه ای، با رنگ‌آمیزی متناسب، علاوه بر ایجاد جذابیت، گرافیک صحنه را تقویت و بر غیرمتعارف بودن فضا تأکید می‌کند؛ از همه مهم‌تر، صدا و موسیقیِ برگرفته از آواهای اصیل کردی و ترانه‌هایِ محلی، ابعاد تاریخی و اسطوره‌ای اثر را پررنگ‌تر می‌کند. بازی بازیگران نمایش (رامونا شاه و امین طباطبایی) البته با اندکی اغماض به دلیل رعایت نکردن برخی تأکیدهای ضروری در حس و بیان، تداوم این فضای بکر و وحشی را در صحنه تکمیل می‌کند و بر توجه و تمرکز تماشاگر می‌افزاید. اگرچه نمایش به لحاظ تحرک و جابه‌جاییِ بازیگران، کند و ایستا به نظر می‌رسد، اما این کاستی با کمک نور، صدا و موسیقی تا اندازه‌ای جبران شده و گذشت زمانی یک ساله را منتقل می‌کند. به‌کارگیری مناسب همین عوامل، باعث ایجاد ریتمی با سرعت منطقی و کنترل شده در اجرا می‌شود که از قطع ارتباط تماشاگر با نمایش تا پایان آن جلوگیری‌می‌کند



عکس: مهدی حسنی

سعید محبی

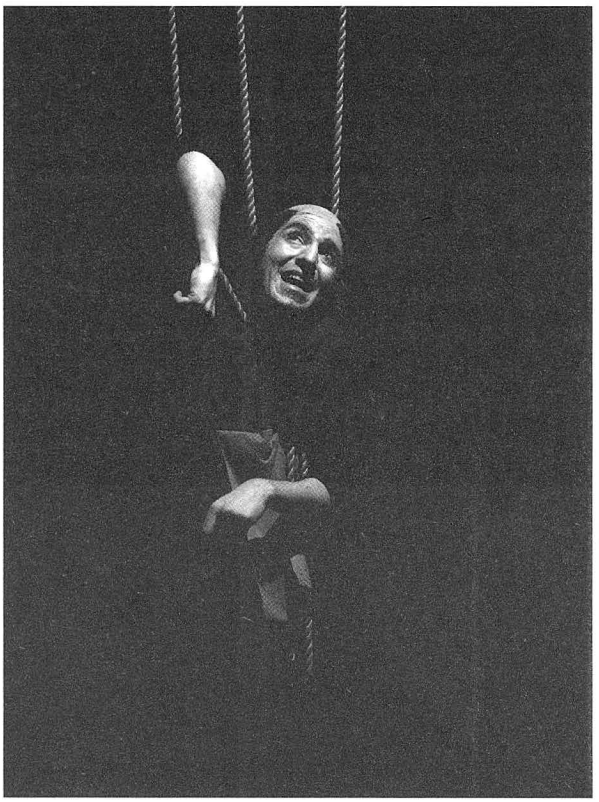
نقد نمایش «سومین شنبه‌ی هفته»

نوشته‌ی حسن برزگر و کارگردانی رکسانا بهرام و حسن برزگر

درست، راست نیست

«سومین شنبه‌ی هفته» نوشته‌ی «حسن برزگر» و کارگردانی «رکسانا بهرام» و «حسن برزگر» نمایشی متکی بر طراحی صحنه است. در واقع این بخش از کار نسبت به دیگر عناصر نمایش از برجستگی خاصی در اجرا برخوردار است. هر چند مسائل و معظلات کلی آثار نمایشی در مورد آن هم صدق می‌کند. شاید بتوان مهم‌ترین معضل نمایش را در متن آن جست‌وجو کرد که نبود انسجام در صحنه‌های مختلف به آن لطمه‌ی جبران ناپذیری زده است. این نبود انسجام تا جایی پیش رفته که اثر را به داستان‌های کوتاه و جدا از هم و تا حدودی اپیزودیک تبدیل کرده است. به همین دلیل خطر ارگانیک نبودن بخش‌های مختلف روایت تا مرز از هم‌گسیختگی، اجرا را تهدید می‌کند. داستان نمایش شامل چند حکایت است که به شکل موازی در کنار هم روایت می‌شود. مرده‌ای که زیر زمین دفن شده، معدن‌کارانی که زیر آوار مدفون شده اما زنده‌اند، زن و مردی که روی زمین خود را با شبکه‌های ماهواره‌ای و لطیفه‌های رایج سرگرم کرده‌اند و... خرده داستان‌هایی که در مجموع مبنا و داستان اصلی نمایش را تشکیل می‌دهند، در ادامه و در صحنه‌ای که همان صحنه‌ی مواجهه است، به هم می‌رسند. شکل روایت نمایش هر چند با خلاقیت‌های صحنه‌ای توأم شده و در نتیجه به گسترش و روایت اثر کمک شایانی می‌کند، اما در مجموع به دلیل پیچیدگی‌هایی که در روایت داستان پدید آورده، نمی‌تواند موتور محرک درام و نمایش باشد. دلیل اصلی ناکامی اتفاق افتاده در نمایش در کلیه‌ی بخش‌ها و داستان‌ها این است که خرده‌روایت‌ها دور از هم و دور از هر گونه منطق نمایشی پدید آمده‌اند و حلقه‌ی اتصال آن‌ها به یک‌دیگر از انسجام کافی برخوردار نیست. از طرف دیگر فضاسازی اثر ملهم از چندین فضای نمایشی با زمینه‌هایی از فضای آشنای ایرانی و فضای آشنازدایی خارجی است. در مجموع هم نمایش در ابعاد ارتباط ماجراها با هم‌دیگر منطقی عمل نمی‌کند و به نظر می‌رسد که این بخش که اتفاقاً مهم هم هست به دور از هر گونه خلاقیت و ایده‌ی ناب نمایشی صورت می‌گیرد.

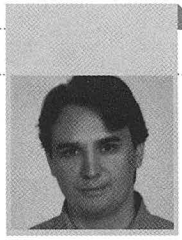
اما مهم‌ترین ویژگی اثر در اجرا و مناسبات آن نهفته است. برگ برنده‌ی نمایش ایده‌های اجرایی است که در طراحی صحنه و بازی‌ها به کار گرفته شده است. صحنه‌ی نمایش، سطحی تخت است که با وسیله‌ی میله‌های استیل کوتاه تزیینی پوشیده شده است. میله‌هایی که گاه نقش دیوار و گاه نقش‌های دیگر را بازی می‌کنند. دو تخت هم در عقب و بغل وجود دارد که فضاهای واقع‌گرایانه‌ی نمایش در آن قرار دارند که پیرزن و پیرمرد نمایش در آن، فضای آشنای خانواده ایرانی را جان می‌بخشند. استفاده از سقف برای نشان دادن مردی که توسط زنش آویزان شده به عنوان بخشی از صحنه که در خدمت فضاسازی قرار می‌گیرد، برای نخستین بار در صحنه‌های نمایش به درستی مورد استفاده قرار گرفته است. جنس بازی‌ها هم در بخش پیرزن و پیرمرد که فضایی کاملاً



عکس: کاوه کرمی

واقعی و رئال را جان می‌بخشد و هم در بخش‌های دیگر هماهنگ با کلیت اثر است. استفاده‌ی نمایش از ایده‌هایی که برای فضاسازی و مناسبات شخصیت‌های نمایشی و نشان دادن اتمسفر سرد نمایش به کار رفته، روی هم‌رفته فضایی ایجاد کرده که هر چند ممکن است موقعیت‌ها باورکردنی به نظر نرسند، اما در ذهن بیننده پذیرفتنی هستند.

اما مسأله‌ی مهمی که باید در خصوص «سومین شنبه‌ی هفته» به آن اشاره کرد و نمی‌توان به راحتی از کنار آن گذشت، پرداختن به مفهوم فلسفی موضوعات مختلفی از قبیل درستی و راستی است. این دو واژه مانند واژه‌های دیگر، معانی خاص خود را دارند، اما بار معانی افزوده‌ی‌شان به گونه‌ای است که می‌توان مفاهیم متعددی را از آن استخراج کرد. درستی چه رابطه‌ای با راستی دارد و آیا درستی و راستی با هم‌دیگر تفاوت دارند؟ می‌توان نظریات مختلف و متعددی را در این خصوص طرح کرد اما آن‌چه مد نظر نمایش است، بیش‌تر ارتباط فلسفی است تا معانی لغوی. درستی، همیشه موضوع راستی نیست. چه بسا این دو با یک‌دیگر تفاوت‌هایی هم از نظر ماهوی داشته باشند. نمایش به تفاوت این دو پرداخته و آن‌ها را دو مفهوم جداگانه دانسته و معتقد است که همیشه درست، راست نیست.



رضا آشفته

نقد نمایش «خون رقصه»

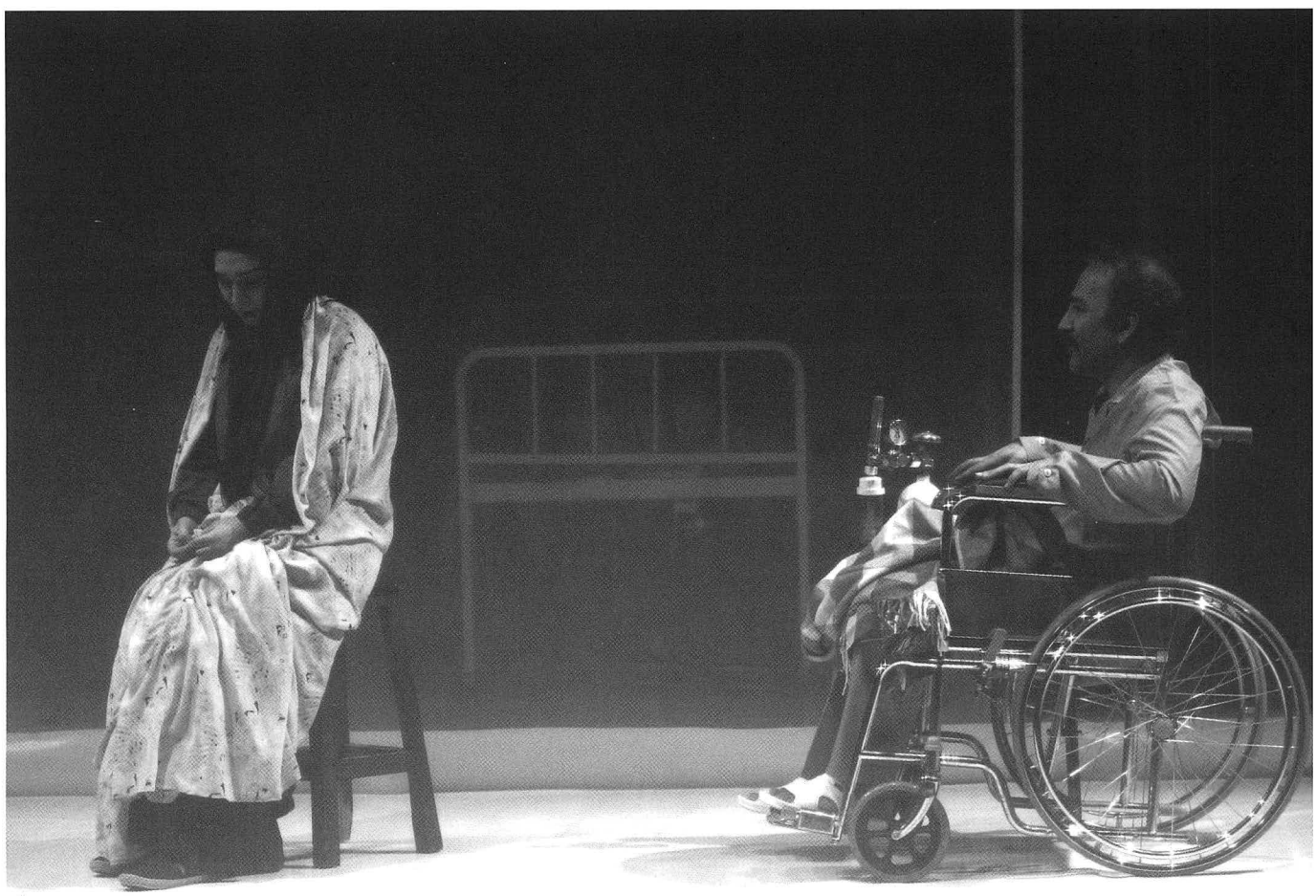
نوشته و کارگردانی رضا صابری

هم‌تراز با حقیقت، زیبایی و عشق

نوشـــتن درباره‌ی نمایشـــی که تمام شریان های حســـی تو را بر هم ریخته، ســـخت است. «خون رقصه» آدم را دیوانه می-کند. دیوانه از نوع شیرین اش! درست مثل راضیه فدایی! او که به ظاهر از قاعده‌ی انســـان بیرون است، اما در باطن ته انســـان است. همان که حضرت مولانا علیه الرحمه هم می فرماید:«انسانم آرزوست!»

اجرا تمام شـــده است. حالی برایم نمانده که کنجی بمانم و نقد خون رقصه را آغاز کنم. من از پای نمایشـــی برخاسته ام که نهایت ایثار و فداکاری اســـت. نمایشی که غیر مستقیم می گوید، برای انسان شدن خودت را فراموش کن!

واقعاً سخت است! نمایش را با بغض دیده ام. تا به حال این همه آه از نهادم برنخاسته. اما احساس‌ام خیلی قوی است، چون عظمت انسان را دیده‌ام. این همان معجزه ی تئاتر اســـت که گاهی تو را ویران می کنـــد. یعنی فراتر از تاب و توان تو، احســـاس‌ات را دگرگون می کند. به عبارت به‌تر منِ تماشاگر متحول شده ام؟! آخر شما هم جای من باشید از دیدن جانِ فدا شدن یک زن چه حس و حالی پیدا می کنید؟ این هنر تئاتر گاهی واویلا می کند. احساس تو را به غلیان می اندازد. چه شور و حالی دارد وقتی یک نمایش ببینی که انسان را در معرض دید انســـان ها قرار می دهد. این غایت هیچ شـــدن است که «راضیه فدایی» خودش را فدای «مهدی سورچی» می کند. از جنگ برگشته ای که هشـــتاد درصد تن‌اش را از دســـت داده و فقط با بیست درصد دارد زندگی‌می‌کند. این همه عشق چه مفهومی دارد؟ واقعاً چطور می شـــود باورش کرد؟ باور کردن‌اش سخت اســـت و با این ناباوری باید بنشینی و بنویسی.



عکس: میلاد پیامی

عکس: میلاد پیامی

دارم بـه خـون رقصه فکر می کنم. چشـم‌هایم خوب باز می شـود. طراحی صحنه ی اصغر خلیلی را می‌بینم. انگار قرار بر این اسـت که سـه فضا به نمایش درآید. یکی محل قرار گرفتن «بهرام ابراهیمی» در نقش پرسـش‌گر اسـت و آدم هایی که باید پاسخ‌گو باشند. این‌جا کف صحنه اسـت و دو صندلی. البته برای بازی راضیه یک طناب و چند ملحفه‌ی خونی هم در نظر گرفته شده است. در میانه، یک راهرو هسـت که می تواند راهرو بنیاد جانبازان باشد، محل زندگی راضیه و مهدی بشود و حتا خانه‌ی پدری‌اش! انتها هم محل تخت بیمارستان و روزهای کما و به آسـمان سفر کردن «مهدی سورچی»! حایل بین این سـه فضا، فقط توری اسـت که بتوان همه چیز را خیلی روان و شفاف دید. ویدئو هم کارکرد خاص خود را دارد. می آید تا فیلم همان راضیه فدایی حقیقی را پخش کند. بعد خبرهای مربوط به او را و حتا عکس-هـای مربوط به مهدی و رفقایش را. یعنی طراحی مشـکلی ندارد؟ من که نمی‌بینم، زیرا که اجرا بنابر ضرورت هایش از وسـایل و امکانات مورد نیاز بهره مند شـده اسـت. کم و زیاد هم ندارد. خب، در این بضاعت به آن چه لازم اسـت بسنده شده است. بازیگران هم یکی یکی در جاهای مختلف اجرا و نقش شـان و بازتاب نقش شان به ایجاز معرفی می شـوند. فاصله‌ها تأکیدی هسـتند تا حس و حال را از بیـن ببرند، اما نمی‌برند. زیرا که نمایـش خون رقصه در غلیان حس ها غرق شده است. هیچ کس نمی تواند این حس ها را نبیند و لمس نکند. مهم هم نیسـت که دیگران چه بگویند. من از این همه فدا شـدن دیوانه‌ام و ناباورانه به آن عشق می‌ورزم. عظمت انسان در همین‌جاست و این پیکره‌ی تئاتر را برهم می‌ریزد که بخواهیم سمت وسـوی ارسطویی و حتا برشتی و پیسـکاتوری برای آن قائل شویم. برای آن که «رضا صابری» بریده از مشهد و به تهران کوچیده است کـه تاریخ مملکت‌اش را مقابـل دیدگان هم وطنان‌اش قرار دهد. او می‌خواهد واقعیت را طوری به بازی بگیرد که خود واقعیت باشد. حالا تخیل را هم به‌کارگرفته است. همه چیز تکنیک است. اهل تئاتر هم به کار آمده‌اند. اما غافل از این که طغیان حس اسـت که جنون‌آسـا همه را حیران و ویران کرده است.

«رضـا صابری» کـه هر بار به گونه‌ای خـاص در صحنه بوده، حالا فراتر از تکنیک‌ها و شیوه‌های اجرایی بر مجهولات نظم انسانی چیره می‌شود و دوسـت دارد عریان و رها باشد. حالا اگر تو هم این چنین باشی، با بازی همراه خواهی‌شد وگرنه بازمی‌مانی.

دنیای غریبی اسـت این که بخواهی غیر معمول و غیرمتعارف باشی. درسـت مثل مقاومت پدر و مهتـاب که قاعدتاً ریشـه در رفتارهای درسـت تر انسـان زمینی دارد. مگر انسان غیر زمینی هم وجود دارد. افق دیدِ «راضیه فدایی» کجاسـت؟ چرا سخت می شود او را فهمید. او رابعه نیسـت! اما گویی از او کم‌تر هم ندارد. انسـانی که بتواند از خود بگذرد نهایت عرفان اسـت و به جایی از ناکجا تعلق دارد وگرنه ما باید او را می‌فهمیدیم و می‌گذاشتیم خیلی راحت با مهدی‌اش باشد و برایـش دو بچه هم بیاورد. یکی با پـول و دیگری از جان خودش و مهدی! این ها خاص همه اسـت. دسـت کم برای آن همه ای که اهل زندگی اند. حیات و حلاوت آن همین چیزهاست مگر ما فراتر از این ها نیاز داریم؟ نداریم مگر از گردونه ی حیات بیرون رفته باشیم. یا ما را طرد کرده باشـند. حقیقت به همین زیبایی و گاهی بسیار تلخ اسـت. این تلخی هم آن روی تمام زیبایی هاسـت که انسـان های رنجیده بسـیار زیبایند. آن‌ها به غایت هسـتی دست می‌یابند. گوهر وجودی‌شـان متبلور می‌شـود از آن چه باید باشد. هم تراز با حقیقت، زیبایی و عشق!

احساس در «خون رقصه» قوی است و قلم هم خواه ناخواه احساسی می شود. داری بغض می کنی به این واژگان که کم می آورند درباره ی آن چه که هست. حتا «خون رقصه» هم کم آورده از آن حقیقتی که اتفاق افتاده است و «رضا صابری» و هنرمندانی که در یک گروه همت کرده اند، درباره اش فکر کنند و بعد منِ تماشـاگر هم در این فراخوان متقابلاً فکر کنم و منقلب شـوم. اما احسـاس صحنه بر من چیره شده است و از این چنبره جان گیر رها نمی شوم. برخی از زمین نیسـتند و این دو روزه مهمان‌اند. حال و هوای عاشقان دارند و زمین برایشـان کوچک است و کم می آورد در برابر سنگینی قدم هایشان. پس آسمانی هم هست و انسانی که اهل آن‌جاست.

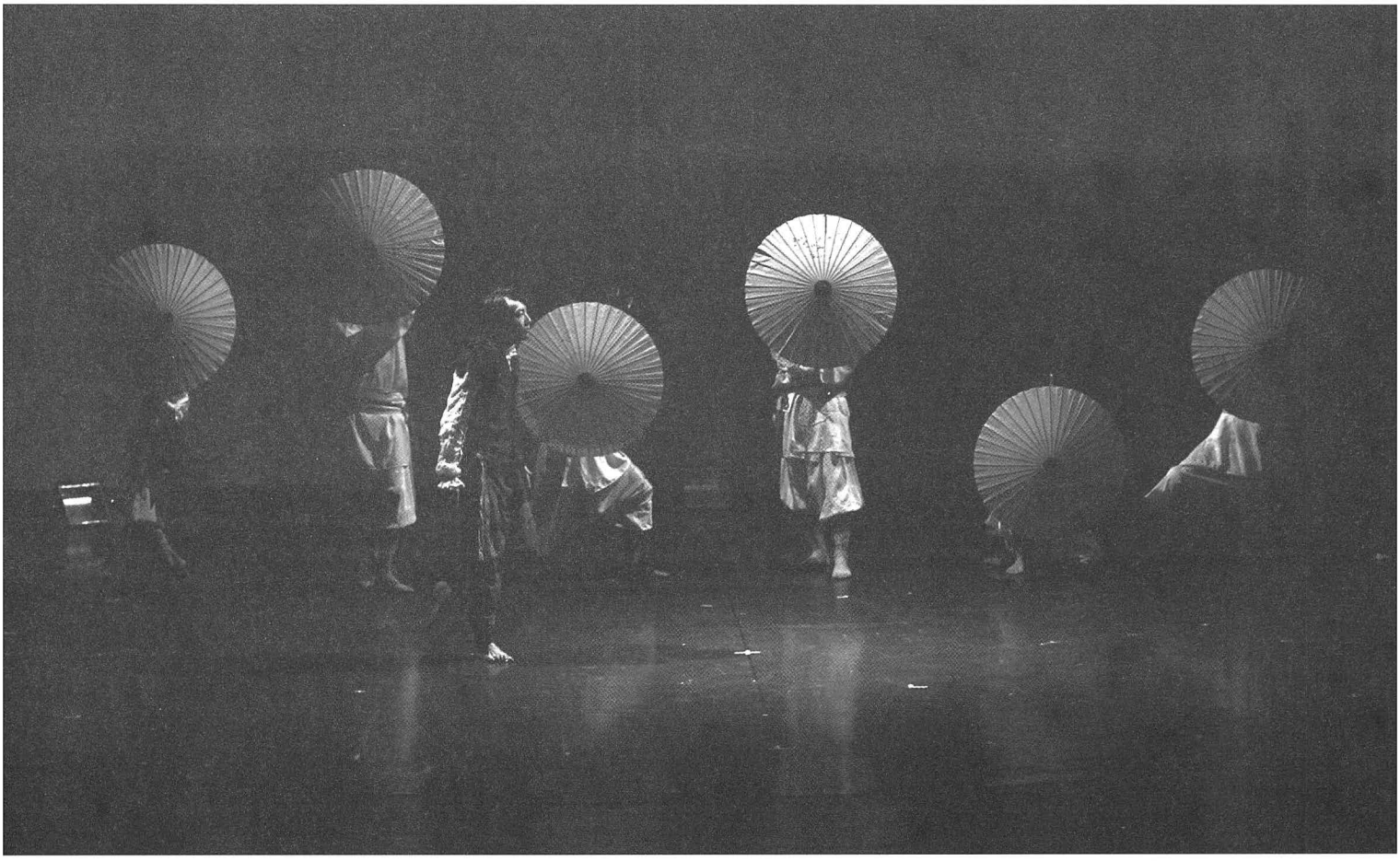
بازیگـران کم غرور و پر فروغ جان می دهند برای این نقش آفرینی که دیگر نقش بازی کردن نیسـت. احسـاس چیره اسـت و این دور گـردون همه را وامی دارد به دیگر شـدن. تو دیگری هسـتی و من فراموش از خود به تو پروبال می دهد و این هست شدن نهایت بودن اسـت. حالا فرقی نمی کند «نسـیم ادبی» باشی و در لباس «راضیه فدایی» یا «حمیدرضا آذرنگ» در لباس «مهدی سـورچی». همه در این بازی خود را گم و گور کرده‌اند. این همان بازی پنهان اسـت که انسان را به بلندا و اوج خواهد رسانید. بقیه هم در این بازی برده اند. «مهرخ افضلی» (مهتاب)، «گیتی قاسـمی» (مادر)، «آذر سماواتی» (مهرانه متین)، «یعقوب صباحـی» (پدر)، «داود کیوان» (محمودی) و... دنیای غریبی را می‌آفرینند و تمام تکنیک‌ها را زیر پا له می‌کنند تا انسـان فراتر از این اداها و اطوارها جریان داشته باشد. حالا چه فرقی می کند در این وادی استانیسلاوسـکی جولان بدهد یا گروتفسکی! همـه به کنـار خواهند رفت که تئاتر هم شـمایل حقیقـی را بر من انسان بنشاند. خوشحال‌ام که حس خود را بروز می دهم، درست مثل «راضیه فدایی» که بی گدار به آب می‌زند و هدف‌اش دسـت نیافتن به هیچ چیز است! خوشحال‌ام در این دیوانگی و نهراسیدن از واژگان! خوشحال‌ام از حال خراب!

رسول نظرزاده

نقد نمایش «قصر مه آلود»

نوشته‌ی کوچیرو ایزوکا و کار گروه dazzle (ژاپن)

شاعرانگی رمزآلود حرکات جسمی



عکس: سارا ساسانی

«قصر مه آلود» نشان می‌دهد چگونه می‌توان از ادبیات و سیطره‌ی دیالوگ و مفهوم پردازی فاصله گرفت و در شکلی شرقی و در عین حال مدرن با تمرکز و استفاده از حرکات بدنی بازیگر و ایجاد فضا و اتمسفر و تصاویر به خلق نمایشی بدیع پرداخت. کار مهم و چشم‌گیر اجرا، ترکیب حکایتی افسانه‌ای قدیمی با شکل اجرایی مدرن است. حرکتی که ریشه‌های آن را در سینمای ژاپن در فیلم «کوایدان» کوبایاشی می‌توان پی‌گرفت و رد فلسفی آن را باز پیش‌تر در آثار نوشتاری پر مغزِ «کئیجی نیشیتانی» و سپس «کیتارو نیشیدا» و... دربازخوانی و امروزی‌کردن حکمت ذن/ بودیسم با نگره‌ها و نظریه‌های فلسفی معاصر دریافت.

داستان نمایش هم‌چنان صورتی قدیمی وکهن دارد و با تمرکز ویژه بر روابط خانوادگی شکل می‌گیرد. این بار دو برادر که حرکات‌شان در ابتدا شکلی هم‌بافته و چسبنده دارد اما زود از هم فاصله می‌گیرند. رابطه‌ی آن‌ها هیچ‌گاه شکلی هابیل و قابیلی ندارد، هر چند گاه نسبت به هم حسادت و رقابت نشان می‌دهند. اساساً «قصر مه آلود» نمایشی در بازسازی و خودیابی رابطه‌ای برادرانه است که پیوستگی آن - با گمشدن و امکان نابودی یکی از آن‌ها- هم‌چون اورفه، یکی تا سرزمین رازها و جادو و خطر می‌رود تا دیگری را بازگرداند. به همین دلیل حرکات دو به دو و متصل به هم در ابتدای نمایش در طول آن به پراکندگی و پیچیدگی و گاه حرکات رزمی جمعی و شبیه «کاتا» بدل می‌شود تا در پایان باز شکل متصل و جنین‌وار آن را دریابیم. مفهوم گم‌شدن

در جنگل (با آمدن باران و مه وموجودات تازه) و با طلسم حیوانات جادویی و غریب در قصر خیالی/ افسانه‌ای زندانی شدن از نیمه‌ی نمایش تبدیل به مفهوم بازگشت به خانه، به واقعیت و خانواده و به طور ضمنی به «مادر» معنا می‌دهد. مفاهیمی که به شدت رابطه‌ای سنتی و خانگی را بازسازی می‌کنند.

اما در اجرا با شکلی کاملاً مدرن و تازه روبه‌رو هستیم که مخاطبی فعال و ورزیده را می‌طلبد. همه‌ی گفت‌وگوها حذف شده و همه چیز در حرکات جسمی خلاصه و ترکیب شده است. آن هم نه حرکاتی نعل به نعل در ترجمه‌ی دوباره‌ی داستان و حرف‌ها. که بیش‌تر مفهومی کلی از صحنه و فضا در حرکات، طراحی شده است و گاه با حرکاتی ریز تنها بر حس کلی صحنه اشاره می‌شود. تقریباً کارکرد حنجره و میمیک حذف شده است. اغلب صورت‌ها پوشیده یا در سایه- روشن قرار دارند. در دنیای افسانه و قصر همه چیز قابل حرکت و جابه‌جا شدن‌است. پسر فرمانده قصر بیمار است و تنها «خون» برادر کوچک است که می‌تواند او را نجات دهد. در این‌جا می‌توان به خوبی رد نمایش «نو» ژاپن و حضور ارواح را در شکلی تازه در بدنه‌ی نمایش پی‌گیری کرد. انگار موجودات و اتفاق‌های درون قصر، همه در کابوس یا ذهنیت دو برادر می‌گذرد یا ارواح یکی از دو برادر را برده‌اند تا به ناپایداری دنیای واقعی اشاره کنند. به همین دلیل در این دنیای جادویی، احساس ترس و واهمه وجود ندارد و بیش‌تر با ترکیبی از دنیای جادویی و خیالی روبه‌رو هستیم. در این دنیا عنکبوت و پروانه نیز می‌توانند در دنیای اتفاق‌ها وارد شوند و در آن تأثیر بگذارند.

می‌توان گفت در بخش‌های زیادی از این نمایش با شکلی اپرایی ازحرکات موزون که با حرکات بومی و شرقی ژاپنی ترکیب شده اند و شاعرانگی رمزآلود داستانی روبه‌رو هستیم.

موسیقی نقشی اساسی در این نوع اجرا دارد. موسیقی جای گفت‌وگوها و حس‌های گوناگون آن را پُرکرده است. هم‌چنین زمینه برای فضاهای گوناگون آن ایجاد می‌کند. به ویژه در توازن میان حرکات دسته جمعی و پیچیده به فضاهای خلوت و تک نفره با زیرکی و ظرافت عمل می‌کند. هم‌چنین بومی و محلی نیست. از فولکلور فراتر می‌رود و شکلی جهانی و ترکیبی و گوش نواز با مایه‌هایی از هجران و دوری را منتقل می‌کند. گاه جای افکت و صداهامی‌نشیند.

استفاده از«نمایش سایه» و تصاویر روی پرده، از دستاوردهای بدیع اجرا محسوب می‌شود. جایی که فرضاً دیوارهای قصر به شکل پرده عمل می‌کنند و در چارچوب دیوارهای آن، نقش‌پوش‌ها به شکل سایه، حرکاتی چشم نواز را به شکلی هماهنگ نشان می‌دهند

سکوت غریب کل صحنه و خاموش ماندن نقش پوش‌ها و ترجمه‌ی گفت‌وگوی درونی آن‌ها با کلمات روی پرده همان تأثیر تفکر «ذن» و بودیسم در کل نمایش است. گاه حرکات و نوشته‌ها با هم، شکلی چند لایه را در نمایش به‌وجود می‌آورند. فرضاً حرکات پر تحرک، جملات ساده را به وجد می‌آورند و گاه حرکاتی ریز و اسلوموشن وار به ایجاد گفت‌وگویی پر احساس می‌انجامد. جایی که عنکبوت و پروانه هم به شکلی از زندگی تناسخ‌گونه به نجوایی‌رازآلودروی‌می‌آورند.

و بعد باید از نظم و انعطاف و تمرکزحرکات جسمی گروه یاد کرد که به شکلی ریاضی‌وار و هم‌چنین پُر احساس، چشم مخاطب را با هم‌راهی موسیقی گوش نواز و مدرن آن با خود هم‌راه می‌کنند.

«قصر مه آلود» نمونه‌ای از روند روبه رشد تئاتر ملی- جهانی ژاپن امروز است که در پشت سر خود، تجربه‌ی سال‌ها کار نظری و عملی و جسمی را نشان می‌دهد. روندی که به صورت الگو می‌توان در تئاتر ایران از آن سود جست.

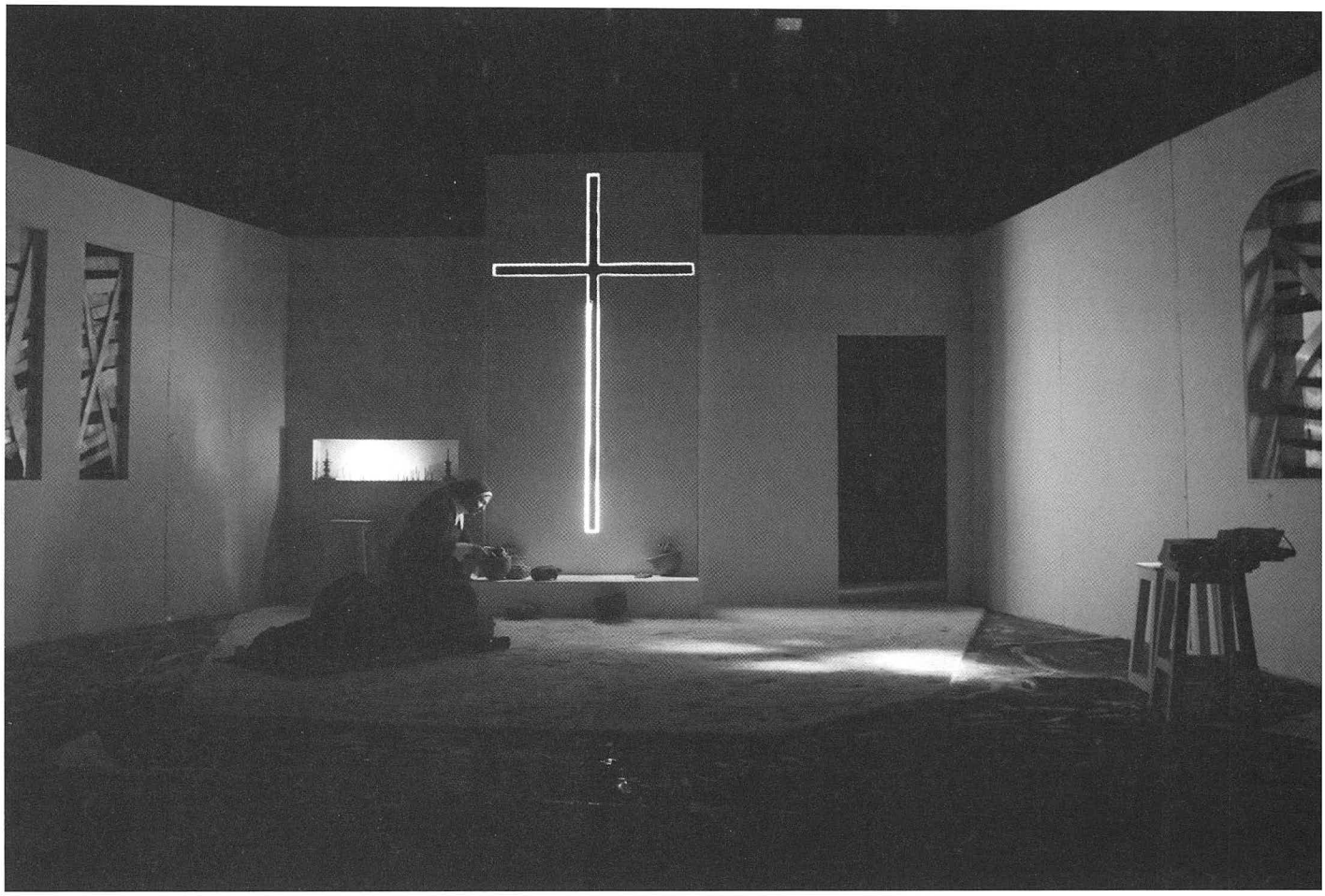
عکس: سارا ساسانی

سعید محبی

نقد نمایش نقد نمایش «ماه مهر از سال ۶۰»

نوشته‌ی محمدباقر نباتی مقدم و کارگردانی علی برجی

سیندرلایی که لواشک نمی‌خورد



عکس: مهدی حسنی

دفاع مقدس که حدود یک دهه از تجربیات تاریخی و فرهنگی این مرز و بوم را به خود اختصاص داده، حاوی فراز و نشیب‌های بسیاری است که اگر پای تجربه و تحلیل آن بنشینیم، موارد و مسائل متعددی را می‌توان از آن نتیجه گرفت. چنین تجربه‌ی عظیمی که توان بسیاری از مردم این سرزمین را به خود اختصاص داده، می‌تواند زمینه‌ی پرداختن به آثار بسیاری از هنرمندان در رشته‌های مختلف هنری قرار گیرد. با نگاهی به آثار تولید شده در این زمینه می‌توان به نمونه‌های خوبی اشاره کرد که طی این سال‌ها تولید شده و در خاطره‌ی جمعی مردم و هنرمندان ماندگار شده‌اند. «ماه مهر از سال شصت» عنوان نمایشی است که در حوزه‌ی دفاع مقدس خلق شده است. نمایش داستان جنگ و حمله‌ی عراق به آبادان و در نتیجه حمله به کلیسایی را روایت می‌کند که در آن خواهر راهبه و کشیشی به سر می‌برند. حملات، شدید است و طی آن رزمندگان بسیاری زخمی شده و به کلیسا پناه می‌آورند. تعدادی از آن‌ها شهید می‌شوند که توسط افراد حاضر در نمایش دفن می‌گردند. دانیل، کشیش جوان دل به عشق آلنوس دختر جوان راهبه سپرده و با وجود خطرات فراوانی که در کلیسا وجود دارد، آن‌جا را ترک نمی‌کند. موسی مرد جوانی که عقب‌مانده‌ی ذهنی است، نقش بهلولی را بازی می‌کند که می‌توان از زبان وی بسیاری از حقایق را شنید. در زیر حملات شدید، شطنورد آبادانی برای دادن اندکی آذوقه مبلغ گزافی از آن‌ها طلب می‌کند. شطنورد تنها چشم به پول آن‌ها ندارد که با نگاهی ناپاک به راهبه می‌نگرد. در انتها با شهادت رزمنده‌ی جوان ایرانی، موجی از غم و اندوه صحنه را در بر می‌گیرد.

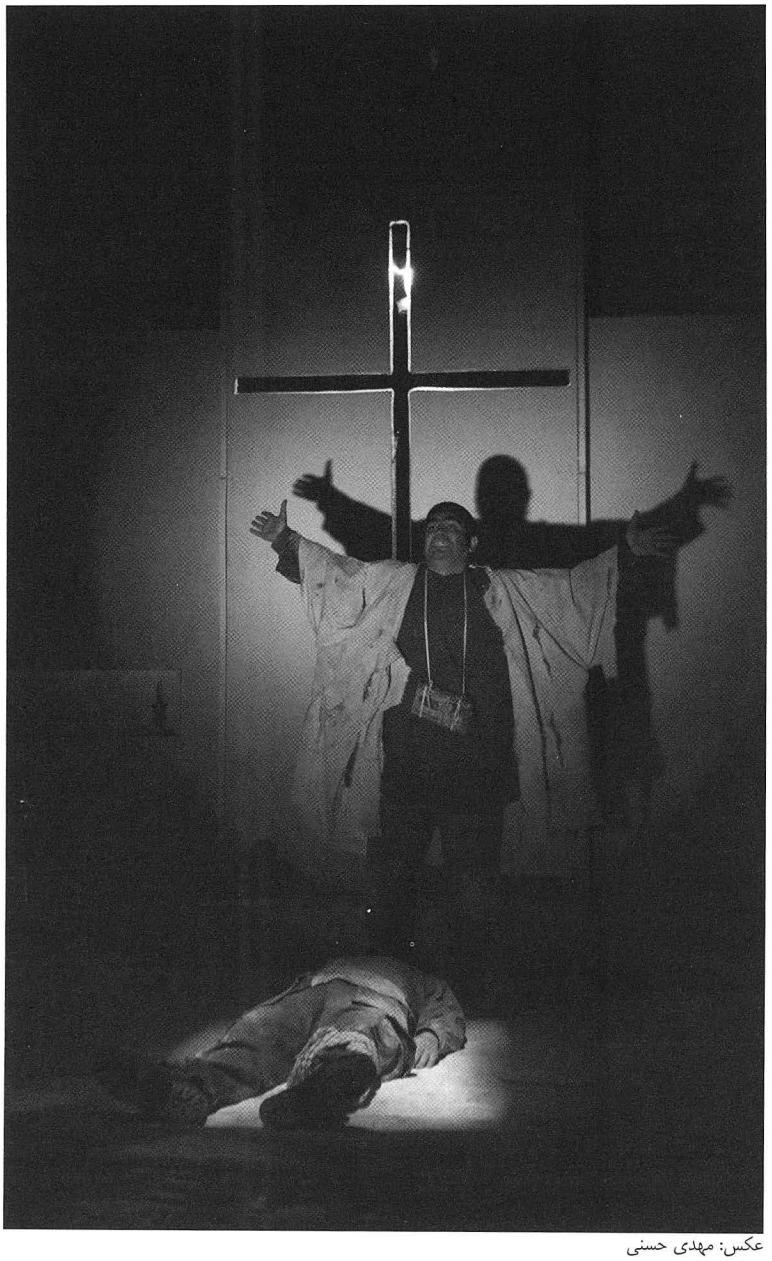
نمایش در کلیت خود نوعی مکاشفه است، کشف و شهود است که به رمزگشایی ماجرای اثر پرداخته و در انتهای این کندوکاو آن‌چه

عاید بیننده می‌شود، لحظات لذت و تجربه یافتن معانی است. در این میان نقش هنرمند حیاتی است. به این معنا که به وسیله‌ی عناصر و تکنیک‌هایی که در دنیای درام به عنوان ابزار و ادوات هنر نمایش شناخته شده است، شبکه‌ی داستانی خود را طراحی و عرضه می‌نماید تا بهترین درک از اثر و لذت‌بخش‌ترین ترکیب کشف و شهود را به بیننده انتقال دهد. «ماه مهر از سال شصت» نمایشی است که در این راستا امتیاز مناسبی کسب نمی‌کند.

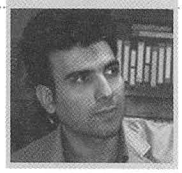
مشکل اصلی نمایش از آن‌جا ناشی می‌شود که هیچ تجربه و برداشت جدید و یا بکری را به حافظه‌ی تئاتری هنرمندان و مردم اضافه نمی‌کند. مسائل طرح شده در اثر، همان مطالبی است که در آثار مشابه دیگر که به موضوع دفاع مقدس می‌پردازند، طرح گردیده است. شاید تنها موضوع بکر اثر فضایی باشد که به عنوان مکان وقوع حادثه انتخاب کرده و این فضا، کلیسایی در آبادان است که مورد هجوم عراقی‌ها قرار گرفته است. از آن‌جایی که شخصیت‌های انتخاب شده برای پیش‌برد داستان اثر، آدم‌هایی کاربردی نیستند، حوادث و ماجراهای نمایش هم نمی‌توانند در سطح مطلوب و استاندارد، کارآیی لازم را در صحنه ایفا کنند. این معضل از آن‌جا ناشی می‌شود که تأکید نمایش بر جنبه‌های انتزاعی شخصیت‌ها و حوادث، بیش‌تر از دیگر وجوه است. کارکرد شخصیت موسا در صحنه، بین مردی که بهلول‌وار بعضی مسائل را مطرح می‌کند و فردی که عقل کامل ندارد، در نوسان است. شطنورد در لحظات حضور خود ترکیبی از حرص و طمع را به تصویر می‌کشد و شاید در بین آدم‌های اثر، واقعی‌ترین و معقول‌ترین آن‌ها باشد. طمع او به گرفتن پول و چشم داشتن به آلنوش، راهبه‌ی نمایش، از او شخصیتی چندبعدی ساخته که ابعاد مختلف افراد سودجو را به تصویر می‌کشد.

شاید بتوان ناهماهنگی بین ایده‌های نمایشی و مفاهیم طرح شده در نمایش را مهم‌ترین معضل آن دانست. هماهنگی مناسبی بین عوامل دیداری و مفاهیم مد نظر نویسنده و کارگردان وجود ندارد و همین مسأله باعث نوعی آشفتگی در عوامل اجرا می‌گردد. از طرفی نمایش برای بیان مفاهیم خود از ساده و سردستی‌ترین عناصر و عوامل استفاده می‌کند و در نتیجه به استانداردهای لازم نمایشی دست نمی‌یابد. اصلی‌ترین آدم‌های اثر که آلنوش (راهبه) و دانیل (کشیش) هستند، هیچ احساسی مثل هم‌دردی و یا هم‌ذات‌پنداری را در میان تماشاگران ایجاد نمی‌کنند. برای همین تماشاگر به شخصیت‌ها نزدیک نمی‌شود و در نتیجه تأثیری که مد نظر هنر نمایش است، حاصل نمی‌گردد. به عنوان مثال، شخصیت راهبه با بازی‌ای که بیش‌تر شبیه زن‌های شهرستانی است، تأثیر زن فداکار و با خدایی را که بر اصلیت خود پافشاری می‌کند، زایل می‌نماید. او شبیه سیندرلایی است که با روحیه‌ی شکننده‌ی خود، آشفتگی و دغدغه‌های درونی‌اش را در حد نخوردن لواشک ترش پایین می‌آورد. دانیل، کشیش جوان، هم از بازی شخصیت عاشق پیشه‌اش فقط بالابردن صدا و فریاد کشیدن را به نمایش می‌گذارد و به ظرافت‌های شخصیتی دست نمی‌یابد. می‌ماند صحنه و عوامل بصری که شاید بتوان گفت حرف اول را در نمایش می‌زنند. فضای کلیسا با رنگ سفید و اتمسفر بی‌روح و سرد، بازتاب حوادث و جریانی است که در کل اثر جاری است.

«ماه مهر از سال شصت» می‌توانست اثر شاخصی باشد، چنان‌چه از زاویه‌ای نو و با دیدی تازه به مسئله‌ی جنگ و دفاع مقدس می‌پرداخت. حال و هوای نمایش را با اشخاص مؤثرتر پیش می‌برد و به جای خلق لحظات خنثا به موقعیت‌های نمایشی بیش‌تر و بهتر است پیدا می‌کرد. بازی بازیگران را برای پرکردن نمایش و خوش‌مزه‌کردن صرف به کار نمی‌برد و در یک کلام با دیدگاهی کاربردی با عناصر و مؤلفه‌های دراماتیک‌اش مواجه می‌شد.



عکس: مهدی حسنی



رضا کیانی

نقد نمایش «اعترافاتی در مورد زنان»

نوشته‌ی محمد امیریاراحمدی و کارگردانی رامین رخ‌فروز

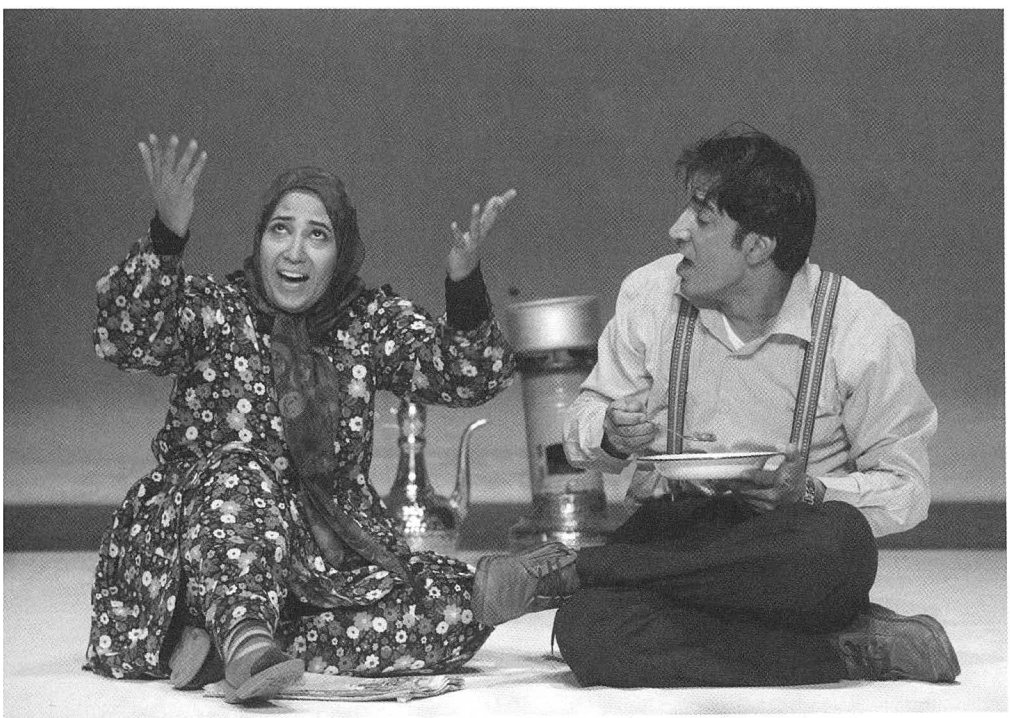
اعتراف در انزوا

موضـوع زن و جایگاه آن در اجتماع به عنوان یکی از دغدغه‌های اصلی صاحب‌نظران علوم انسانی در سده‌ی اخیر بوده است. شاید یکی از دلایل پرداختـن به موضوع زن را می‌توان در برخـی نگاه‌های آرمانی مبنی بر رفع تبعیض‌های اجتماعی و یا انزواجویی و رخوت ناشـی از زندگی امروز قلمداد کرد که هر یک چالش‌هایی را در این وادی به وجود آورده اسـت. نمایـش «اعترافاتی در مـورد زنان»، آن‌چنان که از نام آن پیداسـت به برخـی از توقعات زنان امروز ایران می‌پردازد. اما نه در نگاه بسـیار کلان اجتماعی – سیاسی، بل‌که به جزئی‌ترین کنش‌های عاطفی و اخلاقی در کانون خانواده توجه دارد که البته خود می‌تواند به عنوان نخستین گذرگاه اجتماعی مورد توجه قرار گیرد که شاید هم موجبات انسداد فکری زنان از همین کانون فراهم گردد.

«محمد امیریاراحمدی» نویسـنده‌ی این نمایش بـا روایت زندگی یک روزنامه‌نگار و تحت شعاع قرار دادن افکار و ادبیات نسبتاً مترقی او در مورد زنان می‌پردازد و تقابل دو دیدگاه مدرن و سـنتی را بیان می‌کند. تقابلی که در یک سـوی آن پویایی و حرکت رو به جلوی مرد و در سوی دیگر آن نگاه وفادارانه به سـنت‌های قدیمی مادر و هم‌چنین رخوت و انفعال همسران را نشـان می‌دهد که نگاه آن‌ها فراتر از دغدغه‌های معیشـتی و مادی نمی‌رفت و می‌توان نتیجه گرفت که گرفتار شدن بـه روزمره‌گی و عدول از سـرزندگی و جهش فکری به عنوان یکی از معضلات اساسـی در رویه‌ی زندگی زنـان امروز اسـت که هم‌چنان روحیه و افکار آن‌ها را در لفافه‌ها و کلیشه‌های رایج محبوس نگاه داشته است. گویی که اشاعه‌ی این دیدگاه در میان زنان فقیر و غنی و اقشار فرادست و فرودسـت به راحتی صورت گرفته است.

و تـا زمانی کـه هر گونـه بازنگری در این نـوع تفکرات انجام شـود، به هیچ عنـوان نمی‌توان بـه حرکت‌های رو به جلوی اجتماعی امیدوار بود و زن ایرانی هم‌چنان در سکون و انزوای فکری قرار می‌گیرد. وجود تضادهای آشکار در جای‌جـای نمایش و ریتم تند دیالوگ‌هـا و خلق برخی موقعیت‌های کمیـک را می‌توان از دلایل جـذاب بودن و باورپذیری نمایشـی برای مخاطب عام قلمداد کرد. اما از نظر اجرا، به جرأت می‌توان کار را بیش‌تر متکی بر بازیگـران و خلاقیت آنها قلمداد کرد. هر چند که در مواقعی از نمایشی میزانسن‌های تکراری مشاهده می‌شود، اما توانمندی بازیگران به ویژه در خلق لحظات کمیک مانع از فروافتادن ریتم کار می‌شـود. اما در طراحی صحنه نمایش، ظرفیت‌های زیادی برای تکامل به چشم می‌خورد که کارگردان می‌توانسـت با اتخاذ نگاه زیبایی‌شناسانه در تقویت ارتباط بهتر و استفاده‌ی بازی‌سازان در فضای صحنه عمل کند.

با این تفاسیر نمایش «اعترافاتی در مورد زنان» را می‌توان به عنوان یک جرقه، در وادی تئاتر اجتماعی قلمداد کرد. هر چند این چنین موضوعاتی نیاز به تعمیم و تطبیق با مقتضیات و نیازهای زمانه دارند که در هر برهه از تاریخ قابل تغییر و یا تقلیل هستند.



عکس: حسین اینانلو

سعید محبی

نقد نمایش «کمدی الهی جلد دوزخ»

نوشته و کارگردانی ابراهیم پشت کوهی

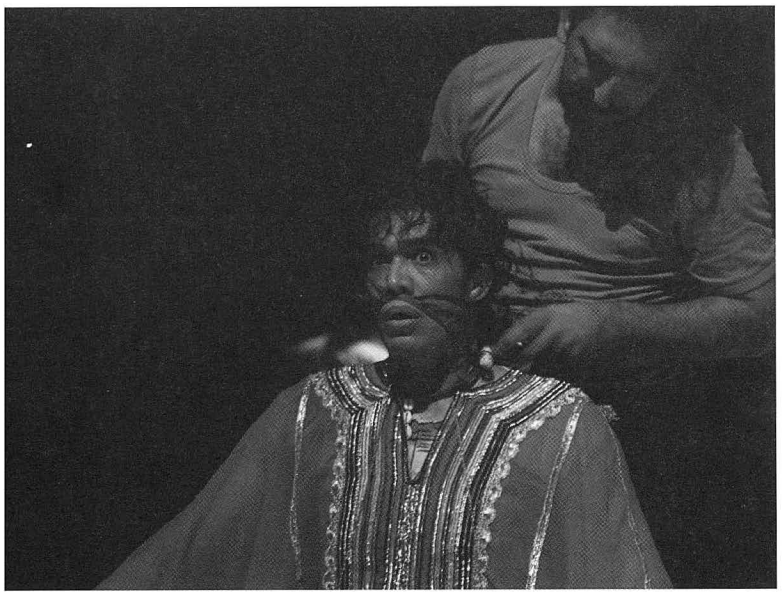
جایی که نمی‌توان گفت، باید شنید

نمایش «کمدی الهی جلد دوزخ» کار «ابراهیم پشت کوهی» از آن دسته آثار نمایشی است که نمی‌توان از کنارش به راحتی گذشت. نه به این خاطر که نمایش اثر برجسته‌ای است و دارای ویژگی‌های مهم و اثربخشی است، بل‌که برعکس به این دلیل که نمایش اصولاً در دنیای درام اثر قابل اعتنایی نیست. در صحنه، داستانی نیم‌بند به کمک شکل نمایشی که سعی دارد خاص باشد، تصاویری را در پیش چشمان‌مان مجسم می‌کند که به هیچ نوع و گونه‌ی نمایشی شباهت ندارد. این حجم بی‌شکل که به زور می‌خواهد نام نمایش آیینی را در ذهن تماشاگر تداعی کند، هیچ مناسبتی با آیین ندارد. حتا پذیرفتن برداشت مدرن از آیین هم با نمایش مناسبتی نمی‌یابد. تلاش بیهوده بازیگران برای فضاسازی و نشان دادن حوادثی که هیچ منطق نمایشی نمی‌یابد، هم نمی‌تواند اثر را تبرئه کند.

نمایش با ورود گروهی که در حال تشییع جنازه به سبک و سیاق جنوبی هستند، آغاز می‌شود. شروعی که در ادامه به هیچ وجه دنبال نمی‌شود و در همان ابتدا به حرکتی خنثا شباهت می‌یابد و با حذف آن هیچ اتفاقی برای نمایش نمی‌افتد. حتا شاید بتوان گفت که حذف این صحنه، نمایش را بهتر هم می‌کند. صحنه با یک پرده‌ی توری از وسط به دو نیم تقسیم شده و تماشاگران در دو سمت پرده‌ی توری ماجراها را می‌بینند و گویی در آیینه‌ای که تمام قد در وسط خودنمایی می‌کند، پژواک صحنه را نیز در مقابل خود مشاهده می‌کنند. ابتکار نمایش در طراحی صحنه و هم‌چنین طراحی لباس آن است و از نکات مثبت نمایش محسوب می‌شود که متأسفانه به خاطر ضعف‌های عوامل دیگر که هیچ‌کدام در جایگاه درست خود قرار ندارند، دیده می‌شود.

اما مشکل اصلی نمایش در طرز نگاه و دیدگاه سازنده و کارگردان نهفته است. نمایش به مراسم آیینی و نوعی تئاتر که از آبشخورهای چنین آثاری سرچشمه می‌گیرد، نگاهی مدرن دارد. اما از آن‌جایی که دیدگاه خالق اثر آشفته و بسیار مغشوش است، نمایش نیز از این افسارگسیختگی رنج می‌برد. نگاه لوکس و تزیینی به مراسمی که روزگاری تمام باور مردم بود، نمی‌تواند پایه‌های اثر نمایشی را به طور محکم بنا نماید. از این رو نمایش هم در شکل اجرایی، همان توده‌ی بی‌شکلی از آب در می‌آید که باعث زحمت تماشاگر و هدر رفتن توجه تئاتر کشور می‌شود. ابتکارات به کار رفته در صحنه از قبیل بازی با چهارپایه‌ها و یا ملفحه‌های سفید هم در کلیت نمایش که در هر حال تکلیف‌اش را با تماشاگر مشخص نمی‌کند، گنگ می‌ماند.

آشفتگی در فرم و اجرای نمایش تا آن‌جا پیش می‌رود که از انتزاعی‌ترین شکل‌ها مانند رقص‌ها تا واقعی‌ترین آن‌ها مانند صحنه‌ی کباب پختن و دادن آن به تماشاگر در هاله‌ای از ابهام فرو می‌رود و در نتیجه تماشاگر



عکس: رئوف رستمی

نمی‌تواند با آدم‌ها و اثر نمایشی ارتباط برقرار نماید. آیین، جادو، طلسم و مواردی از این دست می‌توانند مواد بسیار خوبی برای خلق آثار در عرصه‌ی هنر نمایش باشند. اما آسیبی که در این میان وجود دارد و گریبان این نمایش را هم گرفته، استفاده نکردن آگاهانه و ترکیب نا مناسب آن با عناصر درام و در نهایت خلق اثری در حد استانداردهای نمایشی است. آیین وقتی می‌تواند در یک اثر نمایشی کارکردی مناسب داشته باشد که بتواند در کلیت نمایش حل شود. به طوری که مختصات آن دیده نشود و در ضمن کاربرد عناصر آن با اثر نمایشی در تار و پود هم‌دیگر و به طور کامل بافته شده باشد.

نمایش «کمدی الهی جلد دوزخ» می‌باید بار دیگر عمیق‌تر به عناصر آیین و نمایش پرداخته و تعریف درست و مناسبی از آن داشته باشد. در اجرای کنونی، نمایش هیچ تعریفی از این مقولات منتقل نمی‌کند، زیرا که تکلیف این مسئله هم مانند باقی مسائل مشخص نیست. آیین در زندگی گذشته و کنونی بشر کارکردهای درست و مناسبی دارد. باور، پایه‌ی آیین است که بدون آن هیچ اعتقادی شکل نمی‌گیرد. نمایش باید چنین امور بدیهی‌ای را مد نظر قرار دهد. در انتها می‌توان تأکید کرد که نمایش باید با خود و تماشاگر صادق باشد تا بتواند در مجموع، اثرگذاری‌اش را تمام قد و به صورت کامل داشته باشد. به هر حال جایی که نمی‌توان گفت، باید شنید. درباره‌ی نمایش، درباره‌ی انسان و درباره‌ی کمدی الهی! به قولی «ما را اهلیت گفتن نیست، کاش اهلیت شنودن بودی».

مصطفی محمودی

نقد نمایش‌نامه‌ی «جنوب از شمال غربی»

نوشته‌ی ایوب آقاخانی

بیهودگی و سردی حاکم بر زندگی آدم‌ها

توضیح: به دلیل اجرای نمایش «جنوب از شمال غربی» در روز پایانی جشنواره و با توجه به آماده سازی کتاب نقد تئاتر در فرصت باقی‌مانده تا پایان جشنواره، دو راه وجود داشت: یکی این‌که جای نقد نمایش «جنوب از شمال غربی» در کتاب نقد تئاتر خالی باشد و راه دوم این‌که نمایش‌نامه نقد شود. به خاطر احترام به زحمات نویسنده و کارگردان و سایر هنرمندان و گروه اجرایی این نمایش، راه دوم انتخاب شد و در این نوشتار صرفاً نمایش‌نامه‌ی «جنوب از شمال غربی» مورد بررسی قرار می‌گیرد.

«رقص با مردان»، «آلوی وحشی» و «قورباغه‌ی جهنده کنت نشین کالاوراس»، سه اپیزود تشکیل دهنده‌ی داستان «جنوب از شمال غربی» هستند. داستانی که تلاش می‌کند تا مسائلی هم‌چون مهاجرت اجباری، جست‌وجو برای یافتن هویت اصلی، زندگی یک‌نواخت و بسته در غربت و مواردی از این دست را بررسی کرده و نقطه‌ی اشتراک و اتصالی را میان آن‌ها به‌وجود آورد. اپیزود اول این داستان «رقص با مردان» زندگی احمد و همسرش آدری را که هر دو مهاجر بوده و اینک بیست سال است که در مارسی زندگی می‌کنند به تصویر می‌کشد. زندگی‌ای که نقطه‌ی اتصالش دختر احمد، از همسر اول او بوده و اینک با بازگشت او به ایران، جهت ادامه‌ی زندگی و تحصیل، در آستانه‌ی فروپاشی قرار گرفته است. احمد تصمیم دارد به زندگی مشترک خود با آدری که مهاجری لبنانی است و قبلاً رقصنده بوده پایان داده و طلاق را به او به عنوان آخرین انعامش هدیه کند. در اپیزود دوم با نام «آلوی وحشی»، داستان همایون و گیلدا که دوست دانشگاهی او و همایون دلباخته وی است، تصویر می‌شود و آشنایی آن‌ها با بابا قاسم که در می‌یابیم پدر بزرگ گیلدا و پدر احمد است. گیلدا اینک پیام زنده بودنش را برای پدر بزرگ به ارمغان آورده تا او به جست‌وجوی بی پایانش در رود کارون برای یافتن اجسادی که در آب غرق شده‌اند، پایان دهد. اپیزود سوم نیز با نام «قورباغه جهنده کنت نشین کالاوراس» که نام داستانی از «مارک توآین» (البته با نام صحیح: جست و خیز قورباغه ولایت کالاوراس) است، زندگی سوسن را در آلمان مرور می‌کند. مردی به نام نعنایی که ظاهراً مأمور یک تشکیلات سیاسی است به سراغش آمده و از او می‌خواهد که آلمان را ترک کرده و به کشور دیگری به جز فرانسه برود. زیرا که همسر سابقش احمد در پی اوست و فرزند هفت ماهه‌ای که هنگام فرار از وطن در شکم داشته و قرار بوده سقط شود، اینک زنده است و گیلدا نام دارد.

داستان در هر سه اپیزود در فضایی ابزورد رخ می‌دهد که سردی و تلخی فراوانی نیز بر آن حاکم شده است. سرنوشت احمد و آدری پس از پایان طلاق، ماجرای بابا قاسم بعد از فهمیدن این موضوع که پسرش زنده است و گنگی همایون از رابطه‌ی عشقی‌ای که دریافته ظاهری بوده است و هم‌چنین سرنوشت سوسن پس از آگاهی از این‌که فرزندش زنده است و همسر سابقش نیز در پی اوست، همه‌گی تأکیدی بر فضای یاد شده دارند. به تدریج در هر اپیزود نیز برخی ابهامات، گره‌ها و روابط آشکار می‌شوند. اما سئوال این‌جاست که در نهایت نویسنده‌ی داستان در پی چه هدفی است؟ تأکید «ایوب آقاخانی» بر کدام وجه مورد نظر بوده است؟ آوارگی، بیهوده‌گی، زندگی، مهاجرت سیاسی، کدامیک؟ همه‌ی این‌ها باعث به‌وجود آمدن سئوالاتی می‌شود که پاسخی برای‌شان وجود ندارد و اتفاقاً چراغ‌هایی که نویسنده در هر بخش داستان روشن کرده و قسمتی از تاریکی را نمایان می‌سازد، سبب می‌شود تا قسمت‌های جدید دیگری این بار در تاریکی غوطه ور شوند و چراهای متعددی برای مخاطب داستان به‌وجود آید. این‌که رابطه‌ی بین گیلدا، بابا قاسم، احمد و

سوزان برملا و مشخص شود چه کارکردی در کلیت اثر دارد؟ چرا گروه تشکیلاتی که نعنایی برایشان کار می‌کند، نمی‌خواهند حقیقت زنده بودن آن پنج نفر که ظاهراً در رود کارون غرق شده‌اند، اما اینک همه‌گی زنده هستند و در کشورهای اروپایی زندگی می‌کنند، برملا شود؟ احمد و سوسن دو نفر از این پنج نفرند. سه تن دیگر کیستند؟ محور داستان کدام شخصیت و کدام موضوع است؟ همه‌ی این‌ها سئوالاتی است که در پایان سومین پرده برای مخاطب داستان به‌وجود می‌آید و البته پاسخی نیز برای‌شان یافت‌نمی‌شود.

از دیگر سو، ضعف شدید کشش داستانی به احتمال زیاد به اجرا نیز سرایت خواهد کرد. داستان «جنوب از شمال غربی» دارای مونولوگ‌های زیادی در هر بخش است . ضمن این‌که به نظر می‌رسد حرکت و جنبش زیادی نیز به دلیل سکون آدم‌های قصه در اجرا به وجود نیاید و همین سکون ممکن است ریتم را کند نماید. ضمن این‌که قرار هم نیست که با اثری معماگونه و پلیسی مواجه باشیم تا در آن صورت بخواهیم در ذهن خود به دنبال یافتن پرسش‌های به‌وجود آمده، کندوکاو کنیم.

در مجموع، نمایش‌نامه‌ی «جنوب از شمال غربی» را متوسط رو به ضعیف ارزیابی می‌کنم و تأکید می‌نمایم که رخوت و سستی حاکم بر اثر ممکن است تأثیر نامطلوبی بر اجرای آن نیز بگذارد و چنان‌چه این اتفاق رخ دهد آن‌گاه باید به کارنامه‌ی «ایوب آقاخانی» که از نویسندگان، مدرسان و فعالان خوب تئاتر ایران است یک نمره منفی اضافه کنیم. بنابراین در بازنویسی متن، رفع رخوت حاکم، تمرکز مشخص بر روی یک موضوع یا محور، پرهیز از پرده پوشی و فقدان صراحت، از جمله نکاتی است که می‌بایست مورد نظر «ایوب آقاخانی» قرار گیرد تا دست‌کم بتوانیم با داستانی متوسط رو به بالا روبه‌رو شویم. در غیر این‌صورت «جنوب از شمال غربی» چه در متن و چه در اجرا هیچ حرف تازه‌ای برای گفتن نخواهد داشت.

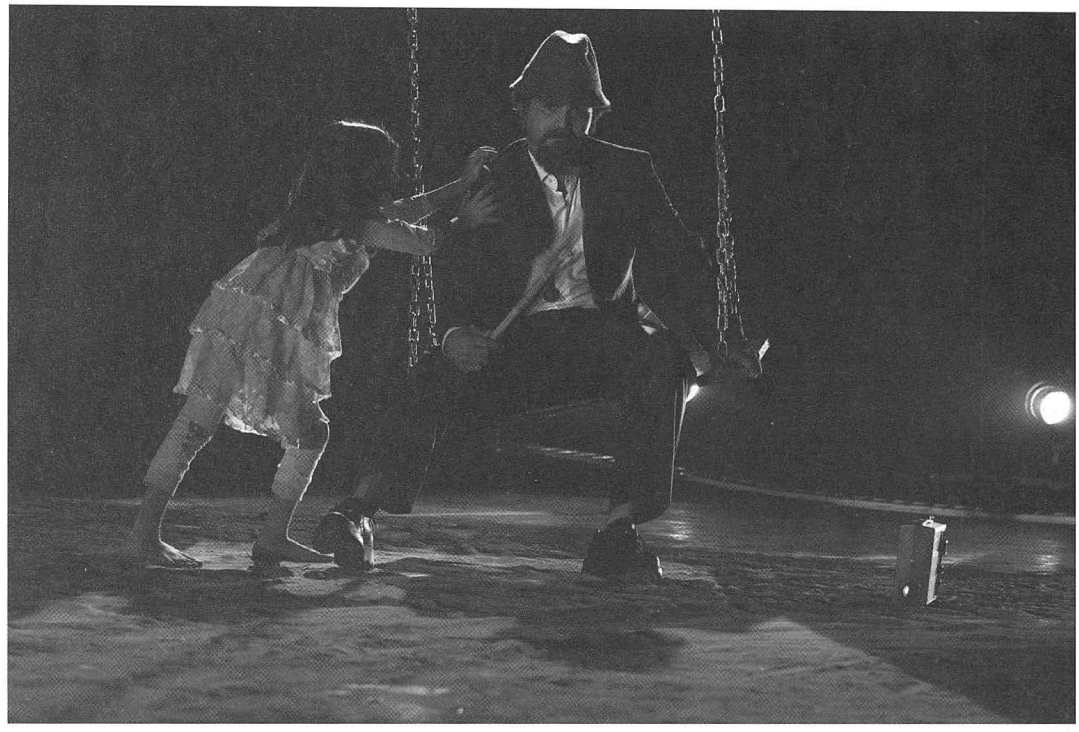
حمید کاکاسلطانی

نقد نمایش «شی‌تال برقص بر مرگ من»

نوشته و کارگردانی مهران محمودزاده دهبازی

بازی‌های حسی از دست رفته!

نمایش «شی‌تال برقص بر مرگ من» با نگاهی به نمایش «آنتی‌گون» اثر سوفوکل و بهره‌گیری از خرده نمایش‌ها و اشکال آیینی جنوب کشور توسط گروه هنری «تیگار» از شهر «رودان» استان هرمزگان تولید شده است. قصه‌ی نمایش برای اهل تئاتر آشناست. دو برادر در جنگ بر علیه هم‌دیگر کشته می‌شوند. کرئون فرمان داده است تا جسد برادر متخاصم بر خاک بماند تا خوراک درندگان شود. آنتی‌گون در برابر فرمان کرئون قدعلم کرده و قانون را برای همه یک‌سان می‌داند. ستیز برای اجرای عدالت!



عکس: سارا سامانی

نویسنده، مضمون فوق را با قصه‌ای بومی از دیار جنوب کشور تلفیق کرده و با بهره‌گیری از آیین‌ها و اشکال نمایشی چون آیین عروسی قنات، آیین رسوایی، آل یا دُرنج، آیین غرق و... دست به تجربه‌ای جدید زده است.

خوانندگان این مطلب نیک می‌دانند که نویسندگان بی‌شماری با توجه به آثار بزرگان دست به نگارش آثار جدید زده‌اند. به عنوان مثال «مدهآ» اثر «اوری‌پید» توسط «ژان آنوی» فرانسوی با توجه به شرایط زمان و دنیای مدرن نگاشته شده است. در کشور ما نیز سال‌ها این پرسش در محافل هنری و دانشگاهی مطرح بوده است که آیا می‌توان مضمون و یا آیین نمایشی داخلی را با اشکال و ساختار غربی به اجرا گذاشت؟

نویسنده‌ی جوان سعی کرده با جسارت، دست به این ریسک بزرگ بزند و خود به عنوان کارگردان و بازیگر نیز مسئولیت بزرگی را به عهده گرفته است.

شناخت مخاطب حرفه‌ای از مضمون قصه، مسئولیت نویسنده را دوچندان کرده و انتظار مخاطب را نیز بالا می‌برد، زیرا که نویسنده باید برای روی‌دادها و شخصیت‌های آشنا، مابه‌ازای عینی را بیابد و برای آیین‌ها و شخصیت‌های جدید منطق نمایشی ارائه نماید؛ زیرا او به نوعی آداپتاسیون روی آورده است

نویسنده از طریق تغییر اسامی کرئون به کدخدا، آنتی‌گون به آشیات و ایسمنه به سهو و هم‌چنین افزودن شخصیت فرزند کرئون به عنوان عاشق آنتیگون روی‌دادهایی را خلق کرده است که می‌تواند تعلیق نمایشی مناسبی داشته باشد. اما نمایش‌نامه در دیالوگ نویسی به عنوان ارزش ادبی و شخصیت‌پردازی نمایشی به نحوی است که انتظار مخاطب برآورده نمی‌شود. گفتار کدخدا و آشیات بسیار سطحی و پیش پاافتاده است. تم‌های فرعی بسیار معمولی مطرح می‌شوند. شاید شناخت مخاطب از گفتارهای عمیق آنتی‌گون و ریتم تأثیرگذار آن انتظار مخاطب را بالا برده است. کنش‌های موجود در نمایش «شی تال برقص بر مرگ من» در سطح پایین‌تری قرار می‌گیرد!

نمایش در اجرا از صحنه‌های خلاقانه‌ای نیز برخوردار است. مانند

صحنه‌ی سقوط آشیات در آب قنات به وسیله‌ی حرکت چرخشی میز چرخ‌دار و یا حرکت چرخشی و ممتد بازیگران و یا تهاجم به وسیله‌ی پلاستیک سیاه و همین طور معرفی مراسم آیینی جنوب کشور که برای مخاطب غیربومی جذاب و زیباست.

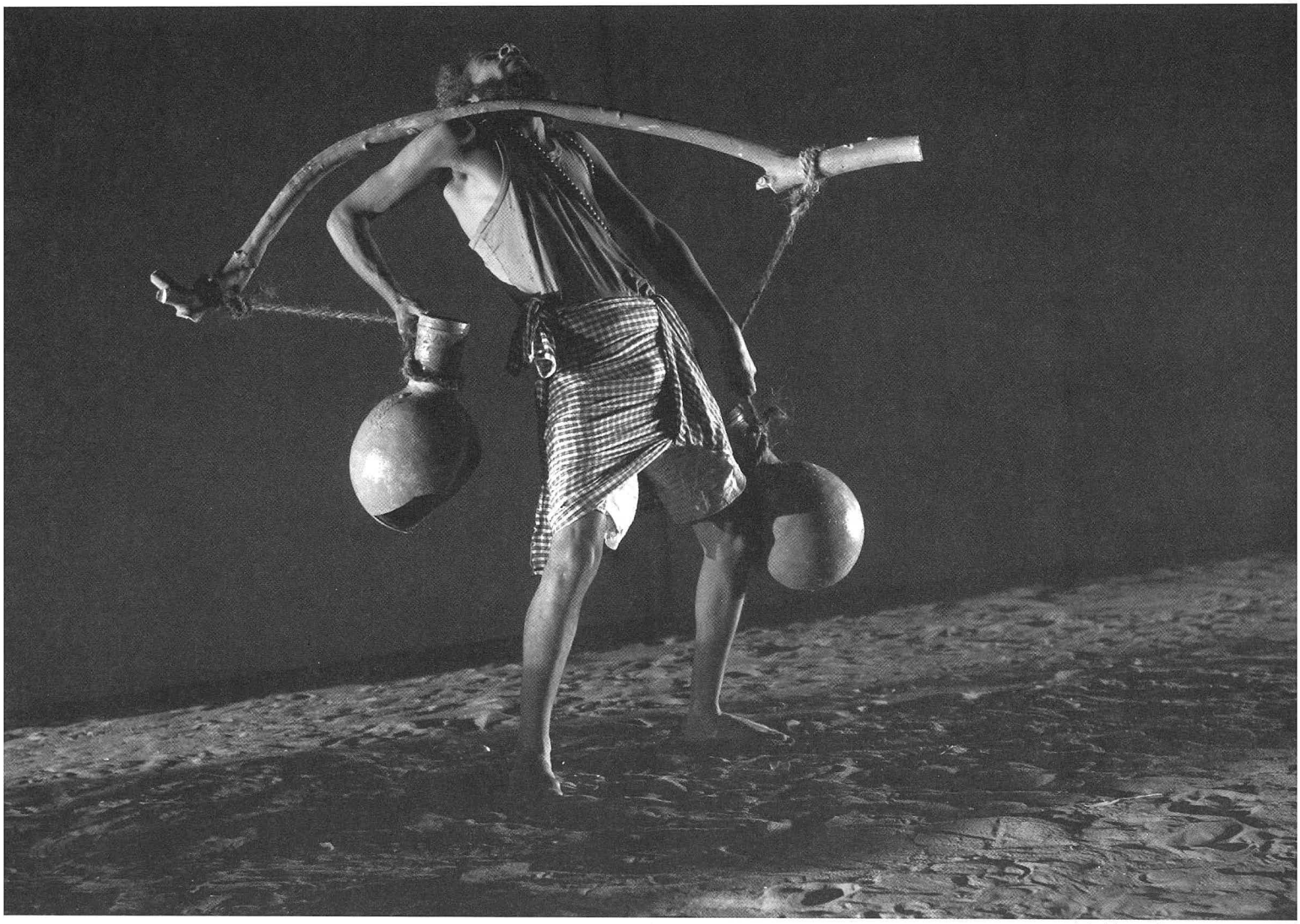
اما به رُخ کشیدن همه‌ی این عناصر به صورت یک‌جا و در یک زمان، نمایشی صرفاً در حد یک ویژگی بصری باقی می‌ماند و در خدمت تدابیر نمایشی نیست.

انتخاب موزیک، متناسب با صحنه‌های نمایشی است. اما نور آبی و سبزی که بر روی پرده‌ی سفید عقب صحنه تابیده می‌شود، با فضای صحنه سنخیت ندارد. بازیگران از انعطاف بدنی خوبی برخوردار هستند اما حجم صدای بالا در طول نمایش با توجه به فاصله کم تماشاگر را کمی اذیت می‌کند. حرکت چرخشی بازیگران خصوصاً کودک چشم‌نواز است. نکته‌ی مهم این‌که کارگردان نیک می‌داند که هر گونه شکستن و پرتاب کردن اشیاء بر روی صحنه به دلیل زنده بودن اجرا بسیار خطرناک است. پرسش اساسی این است که آیا شکستن کوزه توسط بازیگر بر روی سر در نیم متری تماشاگر، بسیار ناشیانه و ابتدایی نیست؟ و یا ریختن خاک کف صحنه در فضا و سر و صورت بازیگر ضمن آسیب رساندن به هنرپیشگان تمرکز تماشاگر را به سوی فرار از آسیب هدایت نمی‌کند؟

نمایش در اجرا سعی دارد با استفاده‌ی نمادین از اشیاء از شیوه‌ی فاصله‌گذاری تعزیه بهره‌مند شود (مانند استفاده از یک تشت آب به جای قنات) امّا این نشانه در کلیت صحنه نامتجانس است. زیرا که بازیگری حسی در حد افراطی با بخش فاصله‌گذاری آن مثل پوشیدن لباس در جلوی چشم تماشاگران، یک دستی دو بازیگر را دچار چالش می‌کند.

علاوه بر موارد ذکرشده، ورود و خروج غیرمنطقی، نشان دادن آیین‌های متعدد و گنجاندن نشانه‌های بی‌شمار در زمان محدود نمایش، موجب آشفتگی در ذهن مخاطب می‌شود.

در پایان می‌توان گفت که نمایش «شی‌تال برقص بر مرگ من» با تمرکز بر یک ایده‌ی نو، جسورانه عمل کرده است. گروهی مستعد که کاستی‌های آن‌ها بیان‌گر تجربه‌ی اندک‌شان است و به نظر می‌رسد با استمرار و تلاش بیش‌تر بتوانند کارهای بهتری را در معرض دید تماشاگران قرار دهند.



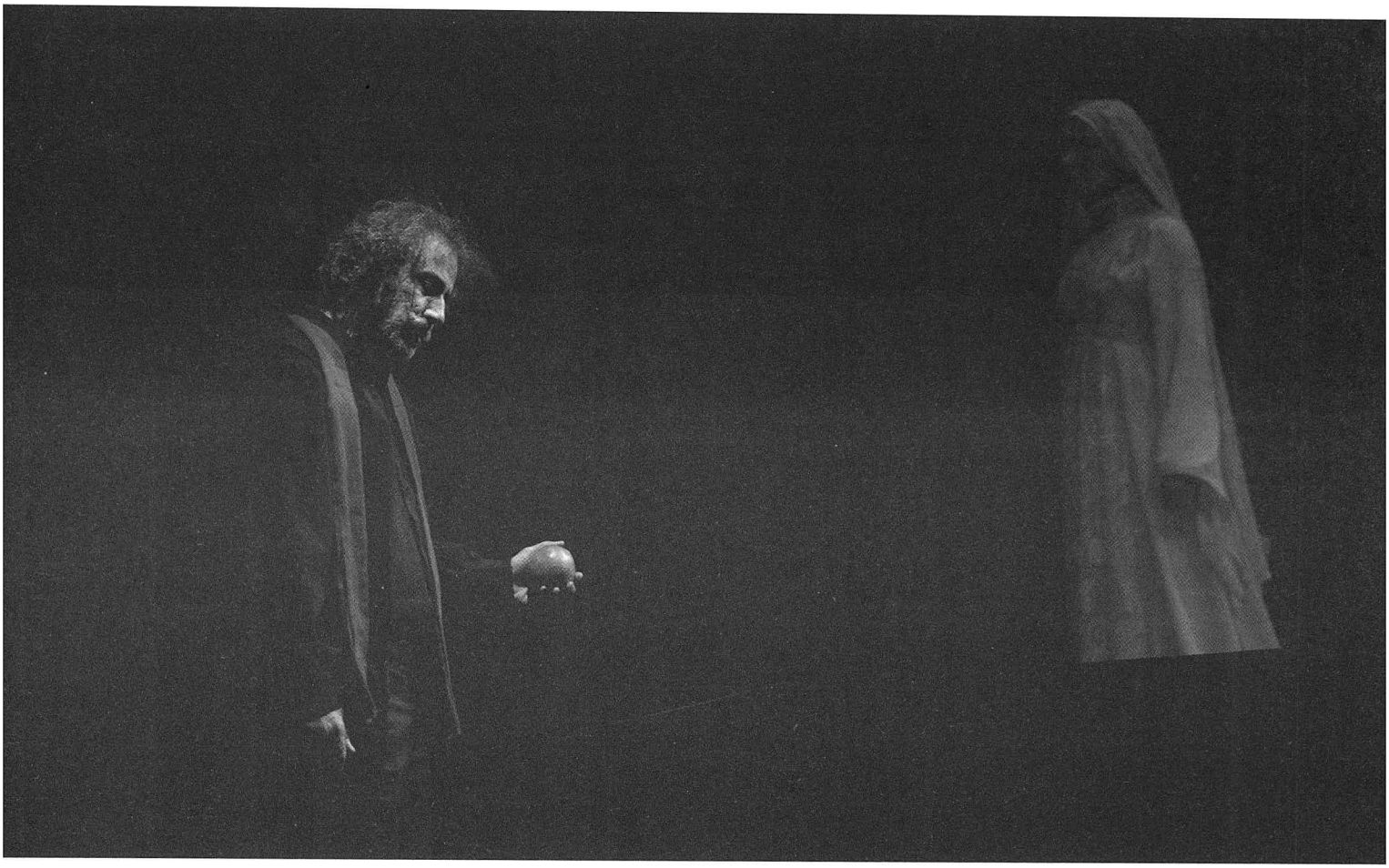
عکس: سارا ساسانی

مصطفی محمودی

نقد نمایش «عشق و عالیجناب»

نوشته و کارگردانی حسین پاکدل

شکستن مرز واقعیت و خیال



عکس: کاوه کرمی

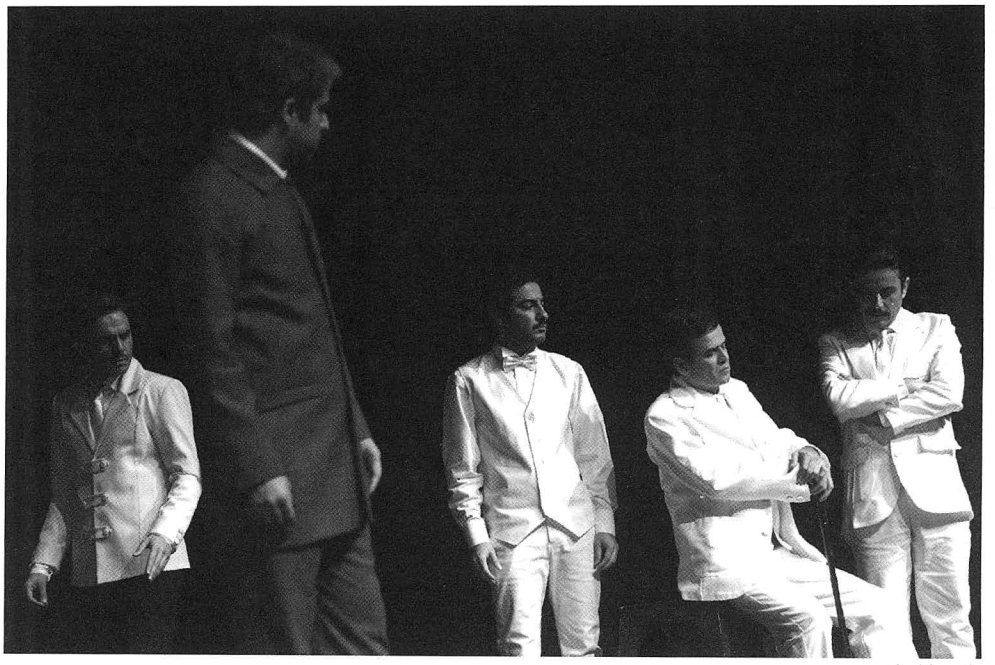
اتفاقاتی که در فاصله‌ی روزهای ۵۲ تا ۸۲ مرداد سال ۲۳۳۱ در ایران رخ داد و به نام کودتای ۸۲ مرداد در تاریخ سیاسی کشور معروف شد، تاکنون دست‌مایه‌ی ساخت آثار فراوانی در عرصه‌ی هنر، به ویژه هنرهای تصویری سینما، تئاتر و تلویزیون، قرار گرفته است. یکی از جدیدترین این آثار متعلق به «حسین پاکدل» کارگردان نمایش «عشق و عالیجناب» است. پاکدل در کار قبلی خود با عنوان «حضرت والا» نیز گذری به تاریخ سیاسی معاصر ایران زده بود و ظاهراً آثار وی از این پس می‌بایست در فضای تاریخ معاصر ایران باشد.

«عشق و عالیجناب» اما یک تم اصلی را دنبال می‌کند که عشق و وفاداری است. برخی شخصیت‌های داستان پاکدل، ما به ازاهای حقیقی در تاریخ دارند و برخی دیگر ساخته‌ی خود او هستند. «علی امینی»، «اردشیر زاهدی»، «سید حسین فاطمی» و حتا دکتر (که اشاره‌ای آشکار است به دکتر محمد مصدق) از گروه اول و شخصیت اصلی داستان، یعنی محسن عالیجناب و همسرش از گروه دوم به شمار می‌روند. داستان به مرور به وقایع کودتای سال ۲۳ تا انقلاب بهمن ۷۵ یعنی یک دوره ۵۲ ساله اشاره می‌کند. خانه نشینی محسن عالیجناب که یکی از محارم و نزدیکان اصلی دکتر بوده و کشمکش‌هایی که با خود دارد با مرگ همسرش یک‌بار دیگر مرور می‌شود. همین مرور که با تقطیع زمانی و استفاده از فلاش بک رخ می‌دهد، فضایی را در داستان پدید می‌آورد که باعث می‌شود مرز واقعیت و خیال در هم شکسته و مخاطب داستان خود را وسط ماجرایی که انباشته از خیانت، وفاداری، میهن پرستی، فرصت طلبی و صد البته عشق است، بیابد.

پاکدل در داستان خود تلاش کرده، نیم‌نگاهی انتقادی نیز به شرایط اجتماعی و فرهنگی آن دوران بیندازد که همین بخش سبب شده تا داستان از مضامین مورد نظر خود فاصله بگیرد و به نوعی حالِ و هوای مخاطب قصه تغییر کند. به نظر می‌رسد حذف این بخش‌ها (مثلاً رابطه‌ی مردم با محسن و همسرش قبل و بعد از کودتا یا مسأله‌ی ملی‌شدن نفت و...) بتواند کمک بهتر و بیش‌تری به برجسته شدن رابطه‌ی عاشقانه‌ی محسن عالیجناب و وفاداری همسرش نماید. هم‌چنین حضور افرادی مانند سایر اعضای خانواده‌ی محسن در زمان گوشه نشینی وی نیز چیزی جز افزایش زمان داستان و افتادن ضرب‌آهنگ آن ندارد. البته باید به این نکته اشاره کنم که برخی بخش‌های دونفره‌ی مربوط به محسن و همسرش (که در زمان گذشته رخ داده اند) نیز چیزی به داستان و اطلاعاتی که مخاطب به آن‌ها نیاز دارد اضافه نمی‌کند و این بخش‌ها نیز مانند قسمت قبلی که اشاره شد فقط ضربآهنگ داستان را کند کرده و شاید سبب شود تا مخاطب از ارتباط حسی قوی خود با نمایش فاصله بگیرد.

اجرا اما نکاتی بسیار فراتر از متن دارد. اگر بخواهم در یک جمله بگویم: اجرا بسیار بهتر از متن بود و به خوبی توانست در ایجاد حس لازم برای فضاسازی‌های مورد نظر کارگردان یاری‌گر باشد. تقطیع‌های زمانی مناسب از حال به گذشته و برعکس، ایجاد قاب‌های تصویری چشم نواز که همه‌گی مانند آلبوم عکس خاطرات دور و نزدیک و کوچک و بزرگ را مرور می‌کنند و طراحی صحنه‌ی مناسب که در ایجاد جاذبه‌های بصری موفق بوده و هم‌چنین نورپردازی خاص اثر که تأکید آن به ویژه بر تنهایی و کوچک و بزرگ شدن آدم‌ها دیدنی است. اما نکته‌ای که در انتخاب بازیگران به چشم می‌آید، شاید از بخش‌های مورد انتقاد اثر باشد. اگرچه احترام زیادی برای گروه بازیگران اثر و زحماتی که برای این کار کشیده‌اند قائلم، اما از خاطرمان نرود که بخشی از شخصیت‌های داستان همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره کردم در عالم واقعیت حضور داشته و ساخته‌ی ذهن نویسنده نیستند. افرادی مانند «اردشیر زاهدی»، «علی امینی»، «سید حسین فاطمی» و... این افراد که بخشی از تاریخ معاصر ایران را به خود اختصاص داده‌اند، آن‌قدر شناخته شده هستند که تصویری از ظاهر و خلق و خوی ایشان در ذهن مخاطبی که با تاریخ سیاسی ایران آشنا است، شکل گرفته باشد. متأسفانه انتخاب بازیگران نقش‌های مورد اشاره چه به لحاظ ظاهر و چه از نظر فیزیکی هیچ‌گونه شباهتی با شخصیت‌های موصوف نداشته و حتا نوع سخن گفتن و کنش‌های‌شان بر روی صحنه، فاصله بسیار زیادی با اشخاصی که ما در تاریخ می‌شناسیم، ایجاد کرده است. به واقع هنرمندانی که در این اثر ایفاگر نقش شخصیت‌های سیاسی معاصر هستند، تنها به جای آن‌ها ایفای نقش کرده و در قالب شخصیت این افراد فرو نرفته‌اند. به همین دلیل چهره‌ای نامأنوس، سرد و دور از ذهن که هیچ‌گونه رابطه‌ی تأثیرگذاری را با مخاطب برقرار نمی‌کنند، از خود بروز داده اند.

در خصوص بازیگری، باید به چهار بازیگر اصلی نمایش یعنی زوج «بابک حمیدیان» و «ستاره اسکندری» و «سیامک صفری» و «سهیلا رضوی» که جوانی و پیری محسن عالیجناب و همسرش را بازی می‌کنند، اشاره کنم. بابک حمیدیان گرچه انرژی زیادی را صرف حضور در صحنه کرده و تلاش دارد تا بازی قابل قبولی را نیز ارائه دهد، اما در برخی قسمت‌ها بازی اغراق‌شده‌ای دارد و بیش از اندازه‌ی مورد نیاز، به چشم می‌آید. تو گویی می‌خواهد خود را به هر شکلی که شده به تماشاگر نشان دهد. انفعال «ستاره اسکندری» را در بازی‌اش نمی‌پسندم زیرا معتقدم همسری که این‌گونه وفادارانه و عاشقانه بیست و پنج سال به پای همسرش می‌نشیند، نباید منفعل باشد. بل‌که برعکس می‌بایست بسیار مصمم و با اراده جلوه کند. این موضوع البته در بازی «سهیلا رضوی» که کهن‌سالی او را ایفا می‌کند، بسیار بهتر به چشم می‌آید. هم‌چنین «سیامک صفری» که این‌بار در این نمایش از آن کلیشه‌ی آشنای قدیمی‌اش فاصله گرفته و به مقدار زیادی تحت کنترل کارگردان قرار داشته و بنابراین آن طنازی‌های کلیشه‌ای وی در این کار بسیار کم‌تر دیده می‌شود. تصویر چهره‌ی مردی که از درون و بیرون شکسته شده و با خلوت گزینی خود به مرحله جنون رسیده، نکته مثبتی است که در بازی این‌بار «سیامک صفری» به چشم می‌خورد. آرامش موجود در بازی «سهیلا رضوی» و هم‌چنین ادای با تحکم دیالوگ‌ها نیز بازی این هنرمند را پذیرفتنی و دیدنی ساخته است.



عکس: کاوه کرمی

در مجموع نمایش «عشق و عالیجناب» واجد نکاتی است که آن را ارزش‌مندتر و حرفه‌ای تر از کار قبلی «حسین پاکدل» (حضرت والا) نشان می‌دهد. اگر حسین پاکدل بتواند برخی نقاط ضعف موجود در متن و اجرا را که به برخی از آن‌ها در این نوشته اشاره شد برطرف سازد، بدون تردید شاهد اثری ارزش‌مند خواهیم بود که می‌تواند پایان خوشی را برای تئاتر ایران در سال ۱۳۹۰ رقم بزند.

هاتف جلیل‌زاده

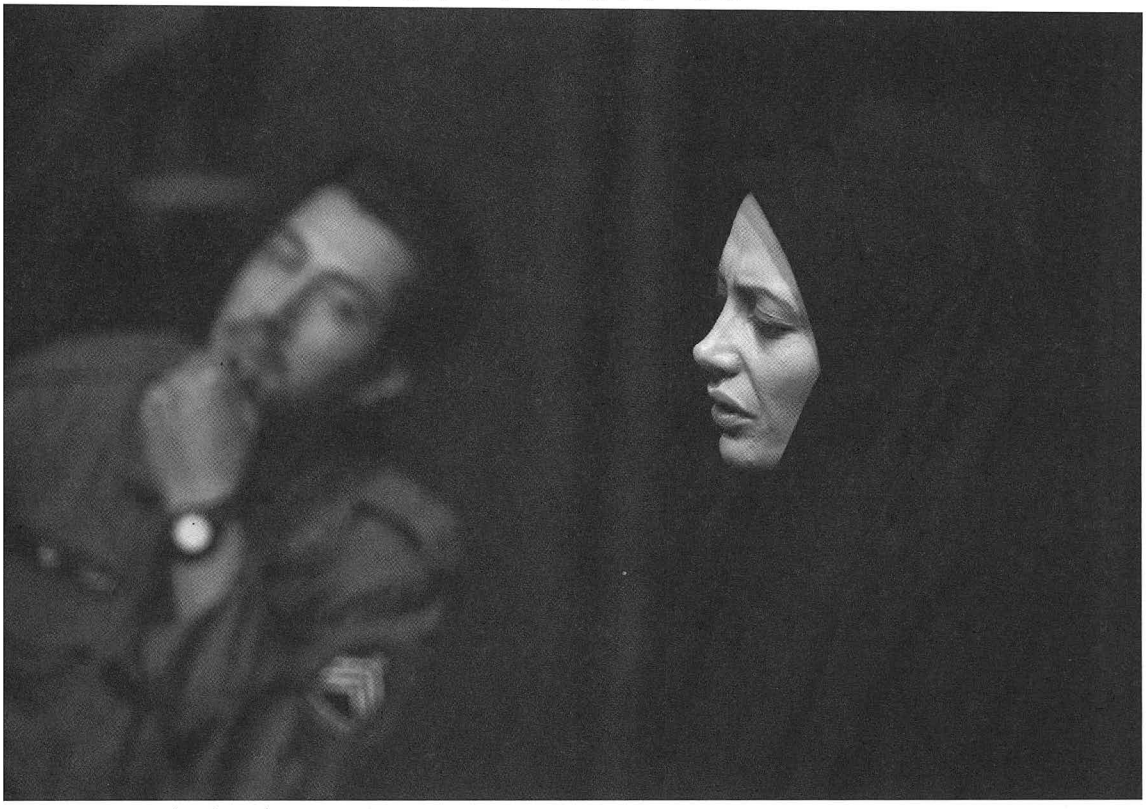
نقد نمایش «آدم‌کش»

نوشته‌ی عباس عبداله‌زاده و کارگردانی محمد زوار بی‌ریا

نگاه اجتماعی با مؤلفه‌های بومی

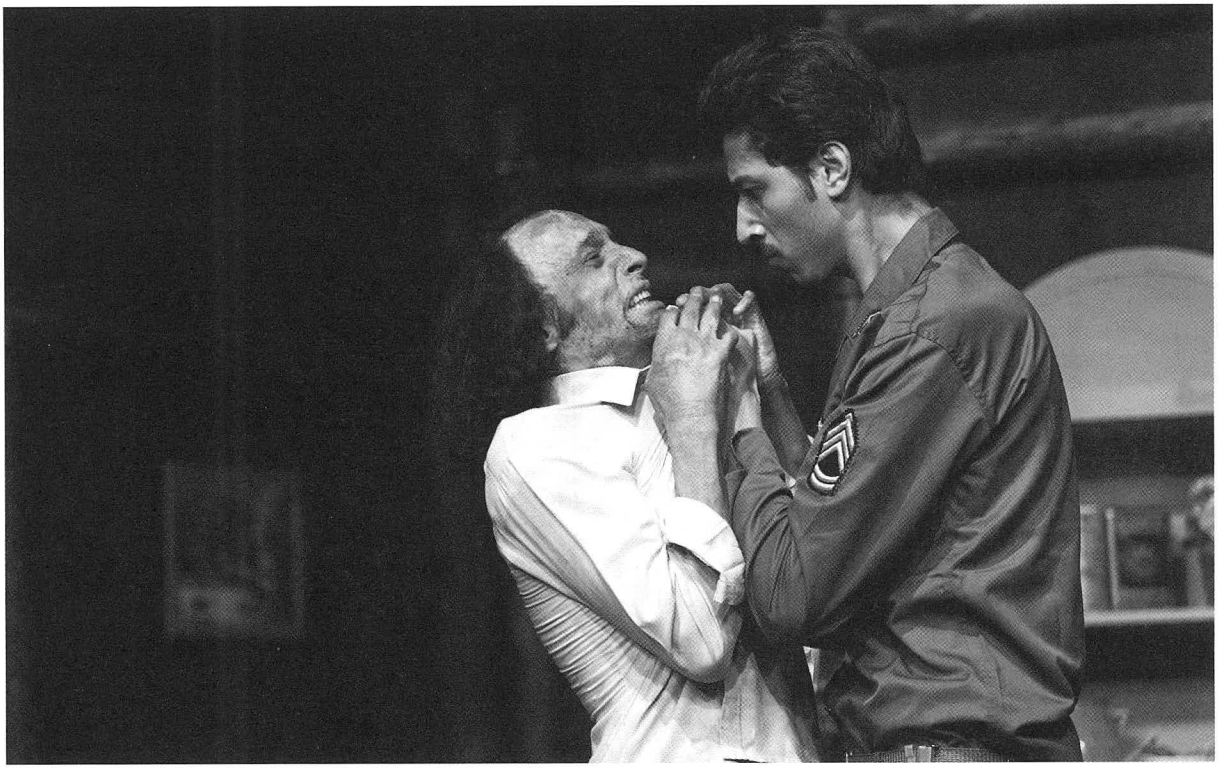
اجرای نمایش در سالن قشقایی برای نمایش‌هایی که سعی کارگردان بر استفاده از فضای دید باز و پهنای صحنه، هم‌واره مناسب است. البته استفاده از میزانسن تقریباً ثابت و فقدان امکان عمق دادن به صحنه نیز در این سالن وجود دارد. اجرای نمایش آدم‌کش در سالن قشقایی به خواست کارگردان و البته به درستی انتخاب شده است.

نمایش آدم‌کش، نوشته‌ی «عباس عبداله‌زاده» به کارگردانی «محمد زوار بی‌ریا»، با تم رئالیستی و استفاده از شاخصه‌های بومی (مازنی) نمایشی است که به فضای اجتماعی می‌پردازد و البته در این زمینه موفق است. بازی روان و محوری «سروش طاهری» در روند اجرا، نقش به سزایی دارد. دیالوگ راحت و متناسب با موقعیت‌های نمایش این بازیگر قابل توجه است.



عکس: میلاد پیامی

از نکات برجسته‌ی متن نمایش، چهره پردازی و پرداخت شخصیت‌هاست. وجود بیش از ده شخصیت و چهره‌هایی که هر یک داستانی را در جریان نمایش بازگو می‌کنند، مخاطبان را اندکی یاد رمان‌های روسی می‌اندازد، البته اگر پردازش چند لایه‌ی شخصیت مجهول نمایش نبود، روال نمایش خطّی پیش می‌رفت. محمّد زوار بی ریا، در مورد اثر گفته بود، این کار به شیوه‌ی رئالیستی و با گویش مردم بومی شمال کشور اجرا می‌شود و به دلیل عرض صحنه‌ی سالن قشقایی، درخواست اجرا در این سالن را داده‌ایم که با توجه به فضای نمایش، منطقی به نظر می‌رسد. قصه از قهوه‌خانه‌ای در جنگل‌های شمال آغاز می‌شود و در میان اتفاقات روزمره‌ی اهالی که خود نشان از بیکاری و تلاش برای سرگرمی آن‌ها دارد، خبر می‌دهد و از طرف دیگر ترس و دلهره را بر می‌انگیزد و از همین جاست که متن نمایش لایه‌لایه می‌شود و ماجرا از روال خطی خود خارج می‌شود. ورود هم‌زمان یک غریبه به کافه و حدس‌های مشکوک اهالی در مورد قاتل بودن وی محور اصلی داستان را رقم می‌زند



عکس: میلاد پیامی

سعی نویسنده بر حفظ هویت مجهول شخصیت غریبه که حرف نمی‌زند و نیز مراجعه‌ی اشخاص مختلف و ارائه‌ی مشخصات متفاوت از وی، به کنج‌کاوی مخاطبان می‌انجامد و متن نمایش را دارای زیرلایه‌های ساختاری می‌کند. ورود سه شخص مختلف به عنوان همسر، پدر و پدرزن که هر کدام شناسنامه‌ای متفاوت از گمشده‌ی خود را ارائه می‌دهند، برای مخاطبان جذابیت دارد. استفاده‌ی کارگردان از پرسوناژها به گونه‌ای است که به شخصیت‌های مختلف اجتماعی جامعه و در عین حال ویژگی‌های عینی طیف‌های اجتماعی پرداخته شود و این دقیقاً در مسیر ارائه‌ی رئالیستی نمایش انجام می‌گیرد. میزانسن، هوشمندانه طراحی شده است و از فضای صحنه، به خوبی بهره گرفته شده است و این موضوع در کنار گویش‌های شمالی نمایش، مخاطب را به درستی به خطه‌ی شمال می‌برد. همچنین سعی شده است به غیر از گویش شمالی، گفتمان اجتماعی مردم شمال نیز مدِ نظر قرار گیرد که بدون شک به فهم درست مخاطب از وقوع ماجرا در شمال کشور کمک می‌کند.

نشانه‌شناختی کارگردان و نویسنده که به نظر می‌رسد فهم متقابل خوبی از هم‌دیگر دارند – از اله‌مان‌های اجتماعی، حوصله‌ی مخاطب، ویژگی‌های بومی ... به چیدمان نمایش کمک می‌کند و قرارگرفتن صحنه‌های جدّی و ماجراجویانه در کنار لحظات طنز که معمولاً مورد پذیرش مخاطبان قرار می‌گیرد به اقبال عمومی از نمایش کمک می‌کند.

در پرداختن به نشانه‌شناسی متن و نمایش، باید به استفاده از عنصر عاطفی و البته اجتماعی در مسیر تعمیق ارتباط با تماشاگر اشاره کرد که سعی شده است با نگاه فرامنطقه‌ای و غیربومی به کل جامعه کشور تعمیم داده شود.

البته نمایش در مسیر خود طوری پیش می‌رود که پایان ماجرا، هم‌چون بیش‌تر تئاترهای کشور، برای مخاطب قابل پیش‌بینی است. اگرچه چنین موضوعی، به خودی خود، نقطه ضعفی به شمار نمی‌رود، اما تلاش کارگردان – و شاید هم نویسنده – در طول نمایش بر این است که با ورود شخصیت‌های جدید و بازگویی ماجراهای جدید، هیجان و کنجکاوی مخاطبان برانگیخته شود.

در مورد اجرای نقش بازیگران نیز شخصیت‌پردازی‌ها به گونه‌ای انجام گرفته است که تضاد رفتاری افراد کافه، ضرب‌آهنگ اصلی متن و دیالوگ‌ها را تنظیم می‌کند و البته خود این تقابل‌ها متفاوت است.

در این میان بازی خوب «سروش طاهری» که به هر حال از بازیگران بومی تئاتر کشور به حساب می‌آید، «سیدعلی موسویان»، «بهرام افشاری» و نیز خود کارگردان و نویسنده قابل ذکر است. نمایش «آدم‌کش» اگرچه در کل دارای ریتمی روان است، امّا اگر نمایش تئاتر را دارای لایه‌ی مفهومی زیرساختی و لایه‌ی روساختی (اجرا) فرض کنیم، بیشتر جنبه‌ی دوم در این نمایش به چشم می‌آید که البته شاید خواست نویسنده و کارگردان هم، بیشتر پرداختن به همین موضوع باشد.

مشهود محسنیان

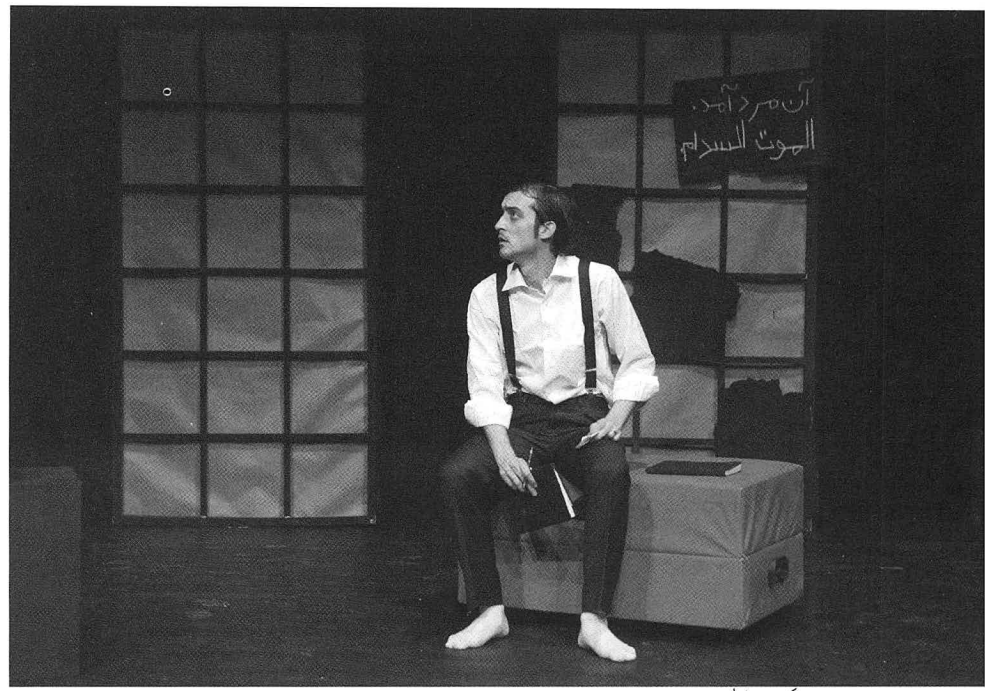
نقد نمایش «مراقب گربه باش»

نوشته‌ی فاطمه مکاری و کارگردانی «صاحب‌آهنگر»

چمدانی پر از خالی

نمایش دارای روایتی سه پاره است که گه‌گاه در هم تنیده می‌شود و نویسنده با اشاره به برخی عناصر و رمزگان می‌خواهد از خلال این سه روایت به بیان مانیفست خود بپردازد. پاره‌های اصلی نمایش از این قرارند:

۱- دو خواهر که هر دو ظاهراً عاشق یک مرد هستند و میان آن‌ها با این مرد، مثلث عاطفی شکل می‌گیرد که باعث می‌شود حسادت‌ها،



عکس: رضا موسوی

کینه‌ها، گذشته‌ها و خاطرات زنده شده و همه‌ی عناصر آنان را به پایانی فاجعه‌آمیز نزدیک کنند.

۲- دو مرد که در خرابه‌ی یک مدرسه، در اوج جنگ و اشغال خرمشهر اسیر شده‌اند و حالا واگویه‌های آنان درباره‌ی عشق مرد جوان به دختر مرد پیر، ناکامی او و ... را شاهد هستیم.

۳- زن مسن و دختر جوانی که مادر و دختر هستند. زن که قبلاً بازیگر بوده، اکنون ممنوع‌التصویر است. اما دخترش قصد دارد او را به زور برای بازی در یک نمایش راضی کند. اما در این میان رازی نیز نهفته است و آن هم در بازی سرنوشت پدر غایب دختر است و ...

نویسنده سعی می‌کند، با در کنار هم گذاشتن این سه، قطعاتی پازل شکل را بسازد و معنی کند. او در جای‌جای نمایش‌نامه‌اش از رمزگان کلامی و نام‌گذاری گرفته تا رنگ و تکرار عنصر چمدان و... (البته در اجرا) کمک می‌گیرد تا این سه اپیزود جداگانه را به گونه‌ای به یک‌دیگر مرتبط سازد و در نهایت معنای مورد نظرش را از عنصر تکرارشونده‌ی چمدان به اذهان متبادر کند. اما در خود این شکل روایی، مشکلاتی اساسی وجود دارد که مانع ارتباط تماشاگر با آن می‌شود. به عنوان مثال، متن با واگویه‌ی ذهنی و شعر از طرف زن هنرپیشه (ظاهراً) آغاز می‌شود. اصول نمایش‌نامه‌نویسی و روایی حکم می‌کند و به تماشاگر یا مخاطب سر نخ می‌دهد که این زن، راوی نمایش‌نامه یا داستان است و همه چیز از فیلتر ذهنی او تعبیر و تفسیر و در نهایت بیان می‌شود. حال آن‌که تفارق میان اپیزودها و زمان رخداد وقایع و تنهایی افراد در هر موقعیت که شاهدی (مثلاً زن روایت‌گر) حضور ندارد، عملاً روایت وی را ناممکن می‌سازد. مثل این است که جوانی هجده ساله اکنون درباره‌ی جزئیات نبرد شهری در خرمشهر چنان که خودش آن‌جا حضور داشته، داستان‌سرایی کند. پس خود نمایش‌نامه عملاً ربط منطقی داستان‌ها را زیر سوال می‌برد. هم‌چنین زمانی که روایت از دیدگاه اول شخص‌ها آغاز می‌شود کم‌کم فراموش شده و به زاویه‌ی سوم‌شخص قدم می‌گذارد که روش صحیح و روایت این داستان اپیزودیک است.

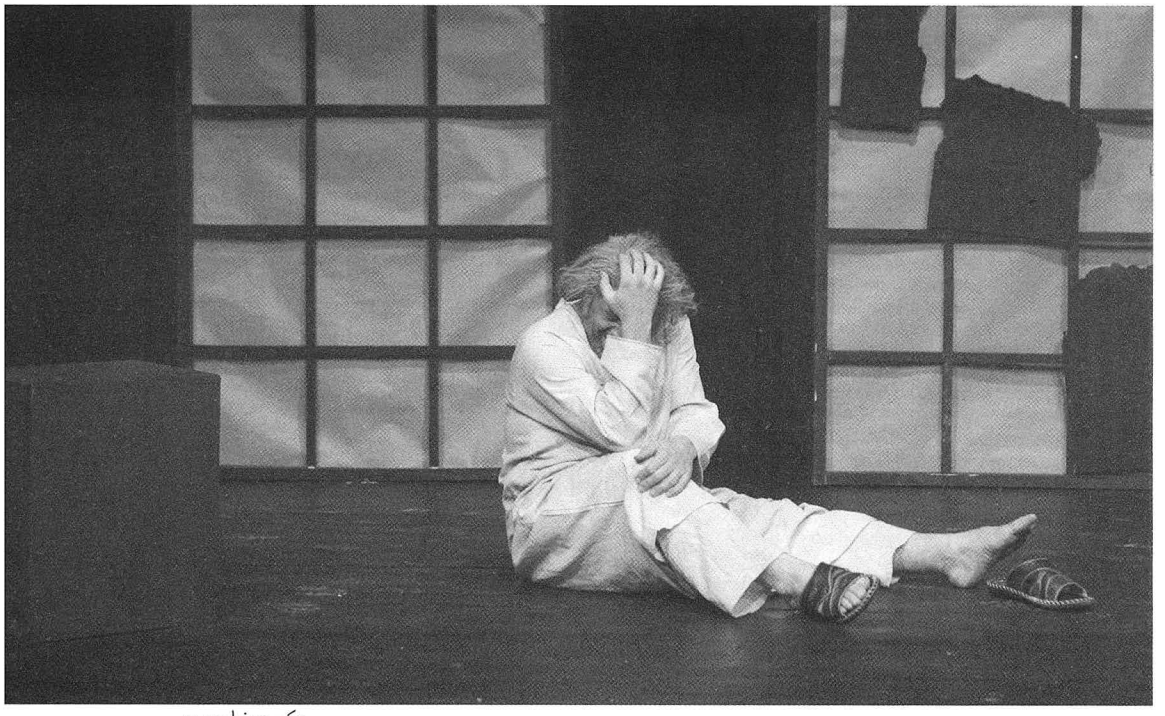
نکته‌ی دیگر این‌که متوجه عناصر کاشته‌شده‌ی ذهن نویسنده در متن هستیم. نام این خواهر متخاصم، ایران و توران است. ضمناً فردی که قرار است نماینده‌ی قشر روشن‌فکر سالیان دور باشد، میان آنان قرار گرفته و انگار که تفکرات، الگوی «آتاترک» در توران در مقابله با «ایران» سنتی قرارگرفته و حال این روشن‌فکر واپس‌زده نیز در این کشاکش کاملاً خودباخته و گم‌شده از این سو به آن سو کشیده می‌شود و انگار که اصلاً بویی از اخلاق نبرده است.

چمدان نیز خود عنصری است که نویسنده و کارگردان روی آن تأکید می‌کنند تا ملات از هم گسیخته‌ی نمایش خود را سر و شکل و قوام بخشد. چمدان در هر اپیزود حاوی رازی سر به مهر است که نقطه‌ی اوج داستانک را می‌سازد. این چمدان قرمز انگار خاطره‌ی جمعی یک ملت، قلب یا نماینده‌ی خون ریخته شده، راز پیراهن خونین مردی تیرباران شده، جسد خونین کودکی تیرخورده یا روشن‌فکرنمایی ترس خورده را در خود پنهان کرده است. اگرچه بعدتر در می‌یابیم که مرد تیرباران شده، همان روشن‌فکر جوان بوده و زن مسن، همان ایران سنتی و البته خیانت‌کار است. متأسفانه این کشف‌ها نیز کمکی به غنای نمایش نمی‌کنند. زیرا که اپیزود خرمشهری‌های اسیر در مدرسه، مناسبت چندانی با اصل روایت ندارد و به نظر می‌رسد از شعارزدگی صرف نویسنده و کارگردان نشأت‌گرفته‌باشد.

به واژه‌ی شعار رسیدیم و بد نیست در این‌جا اشاره کنم که اگر چه نویسنده تلاش می‌کند برای هر کاراکتر کلمات مناسب شخصیت نمایشی را برگزیند اما در برخی لحظات درگیر ایدئولوژی ذهنی شده و نمایش‌نامه را با میتینگ سیاسی یک جناح اشتباه می‌گیرد و مانیفست صادر می‌کند. ضمن این که نوع کلام و دایره‌ی واژگانی که برای هر برهه‌ی زمانی انتخاب شده در برخی لحظات تناسب چندانی با زمان مورد بحث ندارد. ادبیات گفت‌وگوی آدم‌های اپیزود روشن‌فکر فراری با ادبیات اپیزود مادر و دختر تقریباً مشابه است. تنها در مورد اپیزود مربوط به جنگ، نویسنده و بازیگران می‌توانند تا حدودی از واژه‌ها و تکیه‌کلام‌های مرسوم خرمشهر و آبادان بهره بگیرند و فضا را قابل باورتر سازند. تصویرسازی نمایش از دیگر عواملی است که به ضعف آن می‌انجامد. تمرکز بیش از حد کارگران بر عنصر تکرار و روایات اپیزودها، حتا چمدان، باعث می‌شود برخی لحظات شاهد آمدن و رفتن نور در فواصل زمانی بسیار کوتاه باشیم و تصاویر و تابلوها یا واگویه‌هایی را شاهد باشیم که نه تنها در حرکت روند داستانی و دراماتیک نقش ندارند، بل‌که باعث افت شدید ریتم نمایش و خسته‌کننده‌گی آن می‌شوند. کارگردان اصرار دارد که موضوع راز چمدان و کشف آن را به شیوه‌های مختلف تکرار کند و به زور به تماشاگر بفهماند که چرا این داستانک‌ها را در هم ریخته و تنیده در یک‌دیگر روایت کرده است و این چمدان و این گربه جغرافیایی چه ارزشی برای او دارد. حال سئوال این‌جاست که اگر این اپیزودها را جداگانه و تفکیک شده می‌دیدیم چه اتفاقی می‌افتاد؟

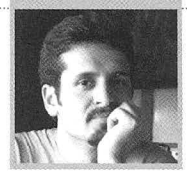
جلوتر به درگیری و کشمکش و درام اصلی نمایش می‌رسیم. چه ستیزی بدنه‌ی اصلی نمایش را می‌سازد؟ آیا طبق شروع ذهنی خود نمایش، ستیز از نوع «آدمی با خود در ذهن خود» است؟ در هیچ اپیزودی از نمایش شاهد حضور دو قطب قدرت‌مند و ناسازگار نیستیم و همه‌ی نق‌زدن‌ها و نفرین‌ها و فریادها انگار آشتی‌پذیر هستند. چنان که در اپیزود روشن‌فکر، دو خواهر انگار که در نهایت به یک صلح مشروط دست می‌یابند. اما این‌که ظاهراً آقای روشن‌فکر، با هر دو خواهر رابطه دارد مطرح می‌شود و بعد از قلم و فکر و اجرا می‌افتد. تفکیک این رابطه چیست و قرار است به کجا بینجامد؟ چه نتیجه‌ی دراماتیکی در متن و اجرا از این مثلث عشقی گرفته می‌شود؟

انگار که همه چیز نمایش «بیات» شده و از انگاره‌های ذهنی گرفته تا شعارزدگی، تحقیر روشن‌فکری و استاندارد نامناسب بیش‌تر عناصر اجرایی، همه و همه انتظار بیش از حدی را برانگیخته‌اند. از زحمات گروه اجرایی نمی‌توان گذشت و نمی‌توان گفت تمامی نقاط نمایش،



عکس: رضا موسوی

حائز شکوه و لایق نگاه منتقدانه است. اما آسیب‌های عمده‌ی این‌چنینی در تئاتر ایران را بایستی در نبود تفکر درام رئالیستی و اجتماعی دید. درامی که در شکل کلاسیک خود هنوز شکل نگرفته و داستان‌گویی را با تمام عناصر مورد نیاز وابسته سرگرمی بلد نیست. توجه بیش‌تر به زیرساخت‌های درام، داستان جذاب، ساخت تکنیکی و پیش‌برنده‌ی شخصیت و هم‌چنین اقتباس از آثار ارزش‌مند، راه‌کارهایی هستند که پیش روی تئاتر شعارزده، سفارشی و جشنواره‌ای ما هستند تا اندکی از تلخی آن بکاهند.

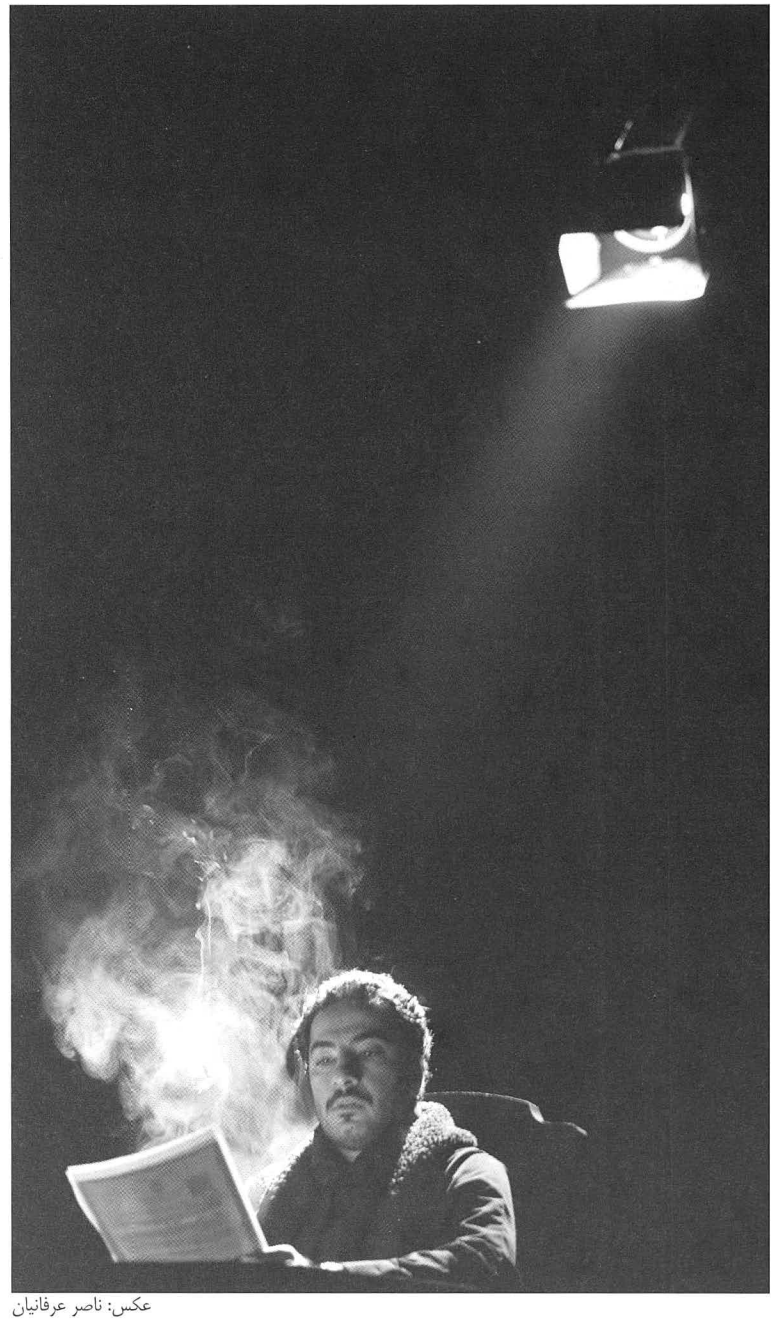


رامین فنایییان

نقد نمایش نقد نمایش «نورگیر»

نوشته‌ی آنتونیو بایخو و کارگردانی اشکان خلیل‌نژاد

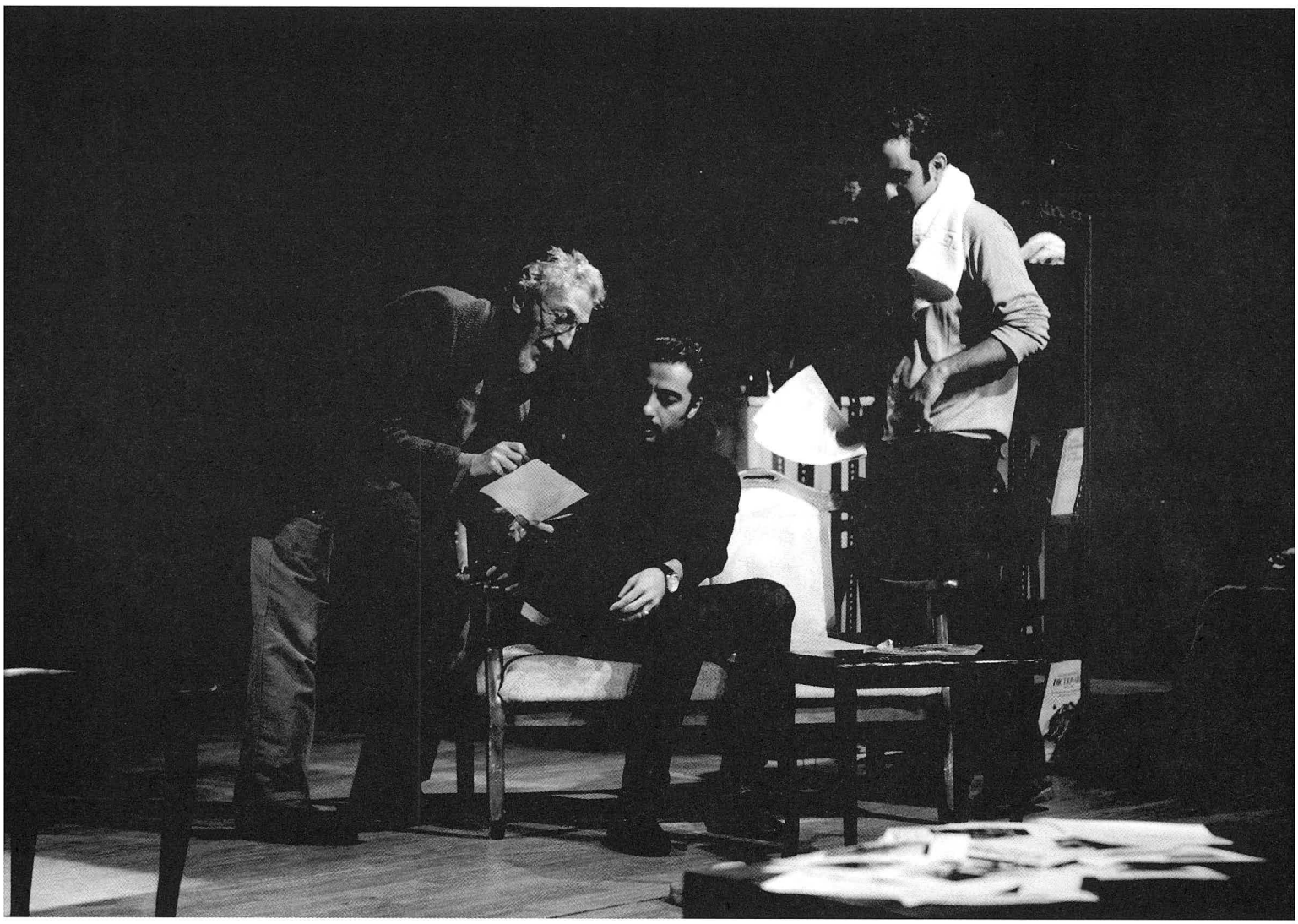
در تاریکی سوزان



عکس: ناصر عرفانیان

«آنتونیو بایـخو» نویسنده‌ی اسپانیایی نمـایش‌نـامه‌هایی هم‌چون داستان یک پلکان (برنده‌ی جایزه‌ی لوپه دوگای اسپانیا)، کلماتی بر شن، در تاریکی سوزان، امروز جشن است، کارت‌های پشت و رو، ندیمه‌ها و... در اغلب آثارش فضایی پر از تقابل و تضاد و کشمکش خلق می‌کند که مرتبط با دنیای ذهنی و تجربه‌ی خود او در زندگی بوده است. بایخو از آن‌جایی‌که خود در فـضـای اجتماعی و فرهنگی ملتهب سال‌های جنگ جهانی و پس از آن، در اسپانیا زیسته و حتا به دلیل پاره‌ای مبارزات سیاسی به زندان نیز افتاده، به نگاهی تلخ اما واقعی دست یافته که در آثارش تأثیرگذار بوده است.

نمایش‌نامه‌ی نورگیر یکی از این نمونه‌هاست. این نمایش حکایت جدال میان پذیرش یا انکار «نور» در معنای سمبولیک‌اش است. حکایت کتمان واقعیت یا روبه‌رو شدن تلخ با آن؛ روایت پذیرفتن واقعیت و رنج بردن از آن و یا فراموش کردن واقعیت و شاد زیستن؛ دیالکتیک تسلیم شدن یا نشدن، تن دادن یا تن ندادن است. نورگیر به گره‌های ناگشودنی و تراژیک خانواده‌ای اسپانیایی می‌پردازد که در چنبره‌ی اوضاع نابسامان جامعه‌ی پس از جنگ اسیرند و از بد حادثه مسبب همه‌ی این مشکلات نیز نه خود افراد، بل‌که جنگی ویران‌گر و سپری شده، است. از منظر دراماتیک، گره‌افکنی‌های نمایش‌نامه در جای خود قرار دارد و به موقع مطرح می‌شوند. اما نکته‌ای که در این میان نادیده گرفته می‌شود و تا پایان تماشاگر را در انتظار می‌گذارد، گره‌گشایی از پس گره‌افکنی است. پدر خانواده دچار ناراحتی روانی ناشی از کشته شدن دختر خردسال‌اش در دوران جنگ و قحطی است. پسر کوچکتر (ماریو) برادر بزرگ‌اش را در این مسئله مقصر می‌داند و برادر بزرگ (بیسنته) دلایل خود را برای تبرئه دارد و جدال میان دو برادر به نمایندگی از دو تفکر متضاد تا پایان نمایش ادامه دارد. مجادله‌ها و اختلاف نظرها در نهایت به هیچ نتیجه‌ای



عکس: ناصر عرفانیان

ختم نمی‌شود و در واقع درام کامل نیست. حتا کشته شدن بیسنته توسط پدر نیز غیر قابل باور می‌نماید و بر التهاب شرایط دامن می‌زند. بدون آن‌که بر منطق روایی اثر استوار باشد. به همین اعتبار می‌توان کلیت نمایش‌نامه را حدیث نفسی از تجربه‌ها و تمایلات نویسنده‌اش دانست که بدون توجه کامل به ابعاد هنری آن، فقط می‌خواهد مطرح‌شان کند.

صرف نظر از متن، در اجرای اثر خلاقیت‌هایی دیده می‌شود که نمایش را از حدیث نفس‌گویی صرف به سمت یک اثر تئاتری جذاب هدایت می‌کند. از جمله می‌توان به طراحی لباس، طراحی دکور و نورپردازی اشاره کرد که به گونه‌ای مطلوب یک‌دیگر را کامل می‌کنند. در طراحی صحنه به طور هم‌زمان دفتر انتشارات بیسنته، کافه، خیابان و خانه را می‌بینیم که با شیب ملایمی از چپ به راست صحنه امتدادیافته‌است. اگر چه عرض زیاد این دکور قدرت تمرکز را کمی از تماشاگر سلب می‌کند و نقاط کوری را به‌وجود می‌آورد اما با ایجاد ارتباط ارگانیک میان مکان‌های روی‌داد، نظم و انسجامی به نمایش می‌دهد که به ارتباط مطلوب‌تر تماشاگر با اثر یاری می‌رساند؛ البته نمی‌توان از ضعف‌های طراحی دکور آشپزخانه و اتاق خواب که با بقیه دکور تناسبی ندارد چشم پوشی کرد. از طرف دیگر لباس‌ها متناسب با کاراکترها طراحی شده و بخشی از معرفی آن‌ها را برعهده دارد. هم‌چنین طراح نور توانسته از امکانات سالن مولوی به بهترین شکل بهره‌گیری کند. تصاویری که با ویدئو پروژکشن بر پرده نقش می‌بندد نیز به عنوان چشم انداز خانه یا همان نورگیر نقش مهمی در ذهنیت‌های کاراکترها دارد و می‌توانست گزیده‌تر انتخاب شود.

از نکات با اهمیت اجرا که عامل مهمی در جاذبه نمایش نورگیر محسوب می‌شود، می‌توان به بازی پرانرژی و دینامیک بازیگران به‌ویژه «نوید محمدزاده» (در نقش بیسنته) اشاره کرد که ریتم نمایش را نیز حفظ کرده و تماشاگر را در مدت زمان نسبتاً طولانی نمایش(حدود صد دقیقه) با نمایش همراه کرده است. اما درست هنگامی که نمایش رو به اتمام است و پایانی تأثیرگذار می‌تواند در ذهن تماشاگر ماندگار شود، اجرا با پایان‌بندی نامناسب و غیر منطقی ارتباط خود را با تماشاگر قطع می‌کند. در حالی‌که کارگردان می‌توانست با پایان بندی حساب شده‌تری اثر خود را کامل کند.

بهزاد صدیقی

نقد نمایش «لئو»

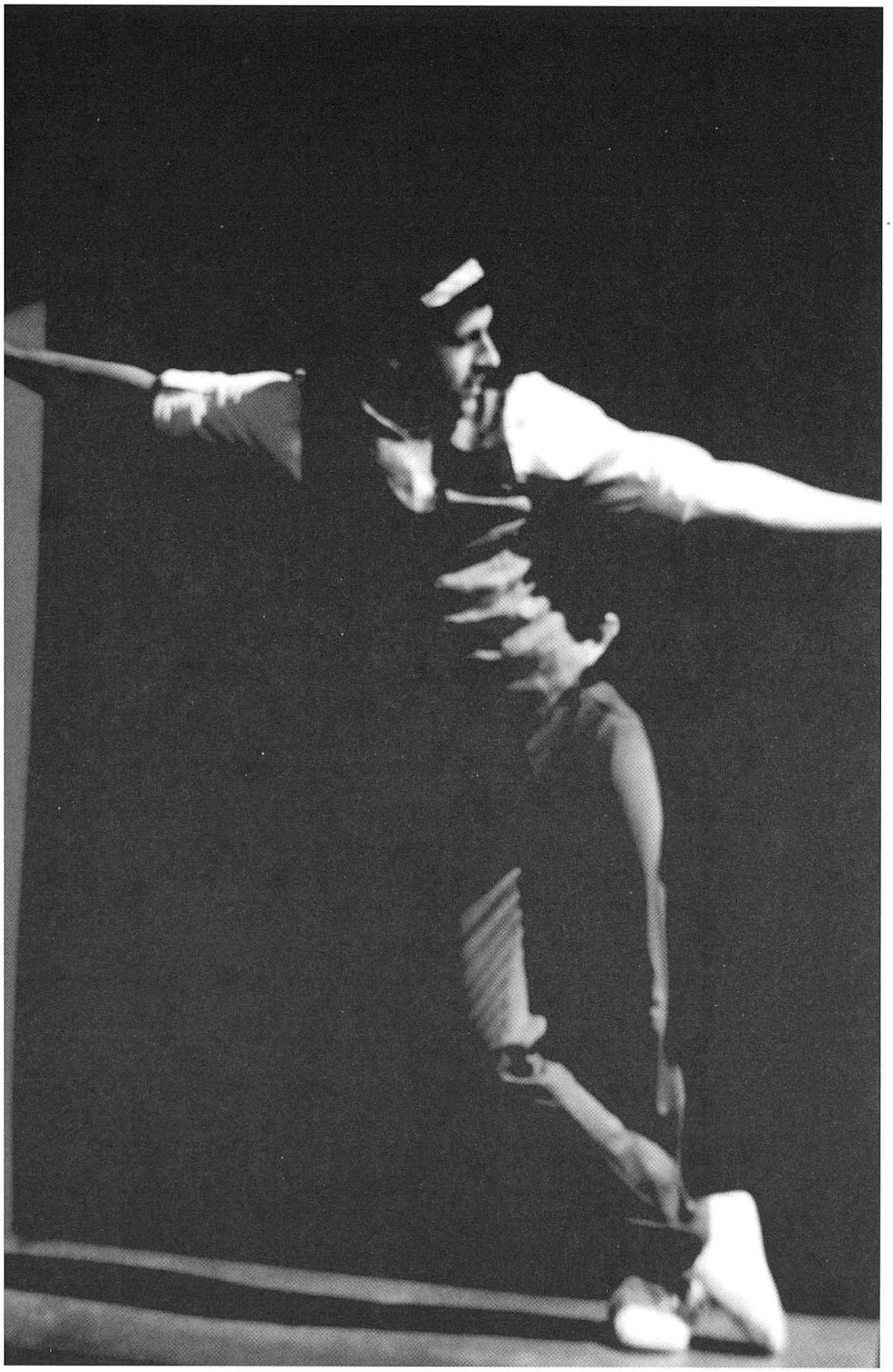
نوشته و کارگردانی دانیل بریر (آلمان)

بازیگری و این همه ایده‌ی طراحی

سابقه‌ی حضور گروه‌های تئاتر آلمانی در جشنواره‌های تئاتر فجر و حتا اجراهای عمومی یک هفته‌ای و گاه ده روزه‌ی تئاتر آلمان در یک دهه‌ی اخیر در کشورمان، نشان می‌دهد که اکنون تماشاگران ایرانی با گروه‌های تئاتر معاصر آلمانی آشنایی نسبی خوبی پیدا کرده‌اند و تعداد زیادی از هنرمندان تئاتر این کشورها را می‌شناسند. از «روبرتو چولی» ایتالیایی‌تبار گرفته که از شانزدهمین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر همه را شگفت‌زده کرد تا نمایش تک‌نفره‌ی گروه Cirle of Eleven با نام «لئو» به کارگردانی «دانیل بریر».

«روبرتو چولی» با دراماتورژی خیره‌کننده‌ی آثارش، تماشاگران تئاتر ایران را متوجه خود ساخت و حالا بیش‌تر تماشاگران حرفه‌ای و گروه‌های تئاتری گروه «آن دِ روهر» او را به خوبی می‌شناسند و آن‌ها که آثار این گروه را دیده باشند، به یاد دارند. نمایش‌های «گزارش به آکادمی»، «پینوکیو - فاوست» و ... که همه را مسحور خود ساخت و بعد هم گروه «برلینر آنسامبل» با نمایش «ننه دلاور و فرزندانش» به کارگردانی «کلاوس پایمان» که از آثار شاخص «برتولت برشت» است- در جشنواره‌ی تئاتر فجر سال‌های اخیر هم یک بار دیگر همه را شگفت‌زده کرد. «علیرضا کوشک جلالی» - هنرمند هم‌وطن ما که دوملیتی است- در طول این سال‌ها نیز با اجرای آثار در خور توجه و قدرت‌مند، خلاقیت‌های نمایشی خود را چندین بار نزد تماشاگران ایرانی به اثبات رساند؛ البته منهای کار اخیر او که سال گذشته، واکنش منفی تماشاگران حرفه‌ای و منتقدان را برانگیخت.

آن‌چه درباره‌ی گروه نمایش Cirle of Eleven با اجرای نمایش «لئو» در این نگاه کوتاه می‌توان گفت، این است که «دانیل بریر» با اجرای تک بازیگر خود نشان می‌دهد چقدر طراحی در کار او اهمیت دارد. برای آن که درباره‌ی این نمایش بدانیم، ابتدا یادآور می‌شوم که تنها شخصیت این نمایش «توبیاس واگنر» درون یک جعبه‌ی افقی قرار دارد و دوربین تصویربرداری به صورت هم‌زمان رفتار و حرکات او را ضبط می‌کند و ناظر کارهای اوست و از طریق این تصویربرداری تماشاگر به صورت هم‌زمان تصویر عمودی او را به وسیله‌ی ویدئوپروژکشن می‌بیند و ... ایده‌ی نمایشی «دانیل بریر»، ایده‌ی جذابی است که با تکنیک‌های جدید اجرایی هم‌چون ویدئوپروژکشن به شکل نمایشی به اجرا در می‌آید. کارگردان می‌کوشد با انواع طراحی و با بهره‌گیری از امکانات ویدئوپروژکشن در مدت شصت دقیقه تماشاگر را مسحور خود کند. هنگامی که به شناسنامه‌ی بروشور اجرای او نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که برای یک نمایش تک‌نفره و چنین ایده‌ی خلاقانه‌ای او چقدر به عنصر طراحی اهمیت می‌دهد و برای خلق تصاویر متعدد در صحنه با تک بازیگر و تنها شخصیت نمایش خود چه طراحی دقیق در خصوص صحنه، لباس، نور و حتا حرکت انجام می‌دهد. به ویژه توجه به طراحی حرکت از جانب گروه، در چنین نمایشی که فقط یک بازیگر، ایده و داستان نمایش‌نامه را جان می‌بخشد، تحسین‌برانگیز است. او نشان می‌دهد که هر حرکت برای اجرای تک‌نفره‌اش چقدر اهمیت دارد و چقدر برای این که قصه‌ی نمایش خود را در چنین روی‌دادگاهی به نمایش درآورد، حساب‌شده عمل می‌کند در این جا یادآور می‌شوم دقت نظر و وسواس در طراحی نور و صحنه برای یک اجرای تک‌نفره در ایران در کم‌تر اثری مشاهده شده است. هر چند که «خوان کروز دیاز» به عنوان طراح حرکت با همه‌ی ایده‌های حرکتی خود می‌کوشد حرکاتی را پیش روی تماشاگران قرار دهد که معمولاً در چنین اجراهایی کم‌تر به آن پرداخته شده است. نمونه‌ی چنین حرکتی را نحوه‌ی قرارگرفتن دست راست بازیگر بر روی سطح دیوار سرخ‌رنگ جعبه و نوع ایستادن او وقتی که از طریق ویدئوپروژکشن به صورت افقی می‌بینیم، طوری جلوه‌گر می‌شود که گویی او (بازیگر) بر روی دستش ایستاده است. در واقع برای ایجاد تصاویر غیرمتعارف در صحنه، کارگردان به کمک امکانات طراحی نور، حرکت و ویدئو، ایده‌ی اجرایی‌اش



را پیش روی تماشاگران قرار داده است. «لئو» داستان پیچیده‌ای ندارد، اما سرشار از تصاویر زیباست. ترکیب‌بندی و کمپوزیسیون صحنه به همراه انواع طراحی که در صحنه مورد نیاز است، صورت گرفته است. این موضوع نشان می‌دهد که بر خلاف اغلب کارگردان‌های ایرانی هنگامی که یک نمایش تک‌نفره را آماده‌ی اجرا می‌کنند، می‌خواهند همه‌ی تخصص‌های تئاتری را (از نمایش‌نامه گرفته تا انواع طراحی، کارگردانی و دراماتورژی و ...) به تنهایی انجام دهند. توجه به این امر از سوی گروه و کارگردان نشان می‌دهد که آن‌ها چقدر هر یک از انواع تخصص‌های تئاتری برای‌شان اهمیت دارد و چقدر به همه چیز تخصصی نگاه می‌کنند؛ حتا برای یک نمایش تک‌نفره.

نمایش «لئو» علاوه بر طراحی‌های به کارگرفته شده‌ی زیبایش، از بازیگری محکمی هم برخوردار است. «توبیاس واگنر» با کمک تکنیک به کارگرفته شده‌ی کارگردان همه‌ی توش و توان خود را به کار می‌گیرد تا مهارت و قدرت‌های بدنی‌اش را در خدمت صحنه نشان دهد، بی آن‌که بخواهد زیاده‌روی کند یا به صرف حرکات نرم بدنی خود بیندیشد و حرکت‌های طراحی شده و حرکت‌های کارگردانی اثر خود را غلوآمیز جلوه‌گر سازد. او به تنهایی در طول مدت شصت دقیقه، چنان نقش خود را با ایجاد حرکت‌های گونه‌گون ایفا می‌کند که اصلاً تماشاگر نمی‌پندارد اکنون او در مقابل‌شان مشغول اجرای نمایش است. او با ایفای نقش خود بر روی صحنه زندگی می‌کند. او همه‌ی توازن و ریتم اجرایی را به تنهایی به دست می‌گیرد و می‌کوشد ایده‌های کارگردانی را نمایشی کند.

«توبیاس واگنر» در این مدت در یک جعبه‌ی افقی، خلاقیت‌هایی را به نمایش می‌گذارد که نمونه‌اش را خیلی کم‌تر شاهد بوده‌ایم. شاید برای همین هم است که کارگردان آن (بریر) در سال ۲۰۱۱ میلادی موفق به دریافت جوایزی هم‌چون «کارول تامبر ادینبرو» و جشنواره‌ی تئاتر «ادینبروفرنیج» می‌شود و علاوه بر آن جایزه‌ی دبیران نشریه‌ی «تری ویکز» و نشریه‌ی «اسکاتزمن» را از آن خود می‌کند. نمایش «لئو» به خاطر ویژگی‌هایی که در خصوص آن در سطور بالا اشاره شد، توانسته هم رضایت تماشاگران را به دست آورد و هم اغلب منتقدان را راضی کند، زیرا که کاملاً عناصر تئاتریکال را به خدمت گرفته است و بر این اساس مسحورکننده و تماشایی است.

رضا آشفته	rezashofteh@yahoo.com
رحمت امینی	aminii_rahmat@yahoo.com
سید علی تدین صدوقی	sat1968@gmail.com
مسعود توکلی	mtavakolyiran@gmail.com
فرشته حبیبی	fereshte.habibi@gmail.com
علی جعفری	alijafarifo@gmail.com
بهرام جلالی پور	b_jalalipour@yahoo.com
هاتف جلیل زاده	serinaraz@gmail.com
صمد چینی فروشان	Samad_chiniforoushan@yahoo.com
مهرداد رایانی مخصوص	mehrdadrayani@yahoo.co.uk
بهزاد صدیقی	behzad548@gmail.com
بابک فرجی	bk.faraji@gmail.com
رامین فنائیان	raminfanaeian@yahoo.com
حمید کاکا سلطانی	hamidkakasoltani@yahoo.com
رضا کیانی	kiani_mz@yahoo.com
سعید محبی	smohebbi1346@yahoo.com
مشهود محسنیان	mashhoud@gmail.com
مصطفی محمودی	mahmoudi50@yahoo.com
محمدحسین ناصر بخت	bakhtbs@yahoo.com
مهدی نصیری	159.mehdi@gmail.com
رسول نظرزاده	r_nzr@yahoo.com

Behzad Sadighi

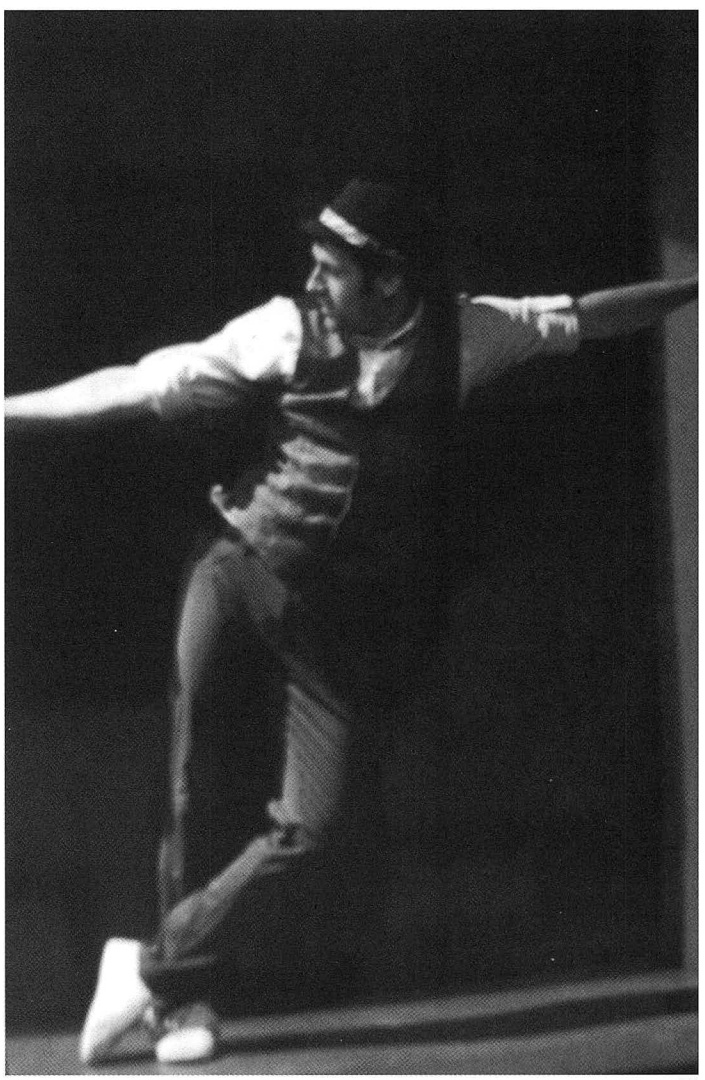
Criticizing the play:
Written and Directed by: Daniel Brier
From Germany

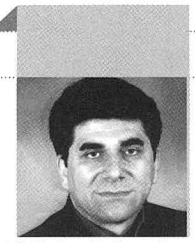
Performing and This Much Ideas

What I can write about Circle of Eleven Theater Group and their theater Leo is that Daniel Brier shows the importance of designing in his play according to the work of his only performer. Tobias Wagner, the only character of the play, restricts in a horizontal box and what he does is being recorded simultaneously by a camera and this video is being projected vertically while the audience is watching. This is a very attractive idea that is being performed by using modern techniques like video projection. The director is trying to make the audience enchanted for sixty minutes by his designing. By looking at the brochure we see that the director has paid sufficient attention to set, costume, lighting and even movements designing. Considering the movement designing is particularly impressive for such a play with one performer that has to push the story forward. This consideration expresses his precision about an every movement of his play.

Leo has no complicated story, but it is full of beautiful images. Combination and composition of the stage has been done functionally appropriate for this play.

Beside beautiful ideas for directing, Leo has also a strong style of performing. Tobias Wagner tries his best to show his physical skills and stamina by the help of the applied techniques by the director and without any exaggeration or merely lying on his physical flexibilities. He performs his solo theater so strong that the audience sometimes forgets that he is acting a role. It is as if he is living his role on the stage. He takes the control of balance and rhythm on the stage by his own and tries to dramatize the ideas of his director. Tobias Wagner in a horizontal box represents such creativity that rarely we have seen such an experience.





Hamid Kaka Soltani

Criticizing the play: The Feuilleton

Written by Foad Mokhberi

Directed by Ahmad Kache Chian

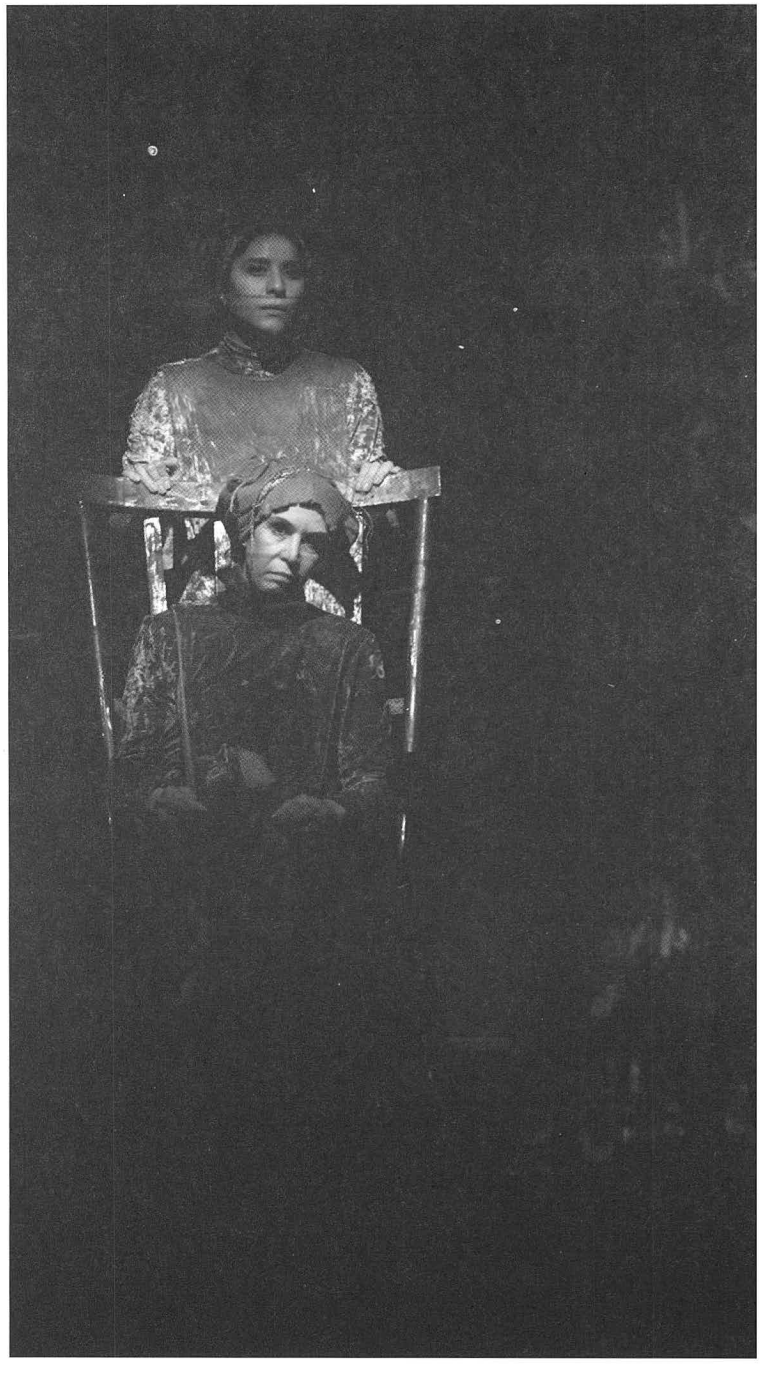
The Struggle between Static and Dynamic

The Feuilleton is some distracted notes with various themes about different issues. In such a stream of consciousness atmosphere the play sometimes follows cosmic issues and then moves to social affairs. The characters are some allegories of the writer's mind placed separately in some unrealistic places and connect the social, political and philosophical context to each others.

Everything is surrealistic and nightmarish in a half real place. Set designing in this play includes different layers. The bottom of the stage has set for Nano, the character that is starting a trip and has a suitcase in his hand. The back of the stage is the place for Bobo, the other characters have set in different parts of the stage.

The playwright with his unique style is trying to get people along mentally and emotionally with him to wherever he wants; a long journey up to the sky, deep into the seas, under the ground and above the clouds. This journey starts when Nano starts to move. He moves back and forth alternatively on the stage and these movements repeat like their questions. He wants to go but he doesn't. He doesn't want to ask but he does. He is sleepy but he doesn't sleep. This is a struggle between the static and the dynamic.

The audience should not expect a realistic theater with some tangible happenings due to the genre of this play. Although the philosophical propositions have been lengthen in the dialogues and this caused a distraction in the line of the story and the themes blended to each other and made the play mostly like a manifest that is indeed in contrary to the nature of theater.



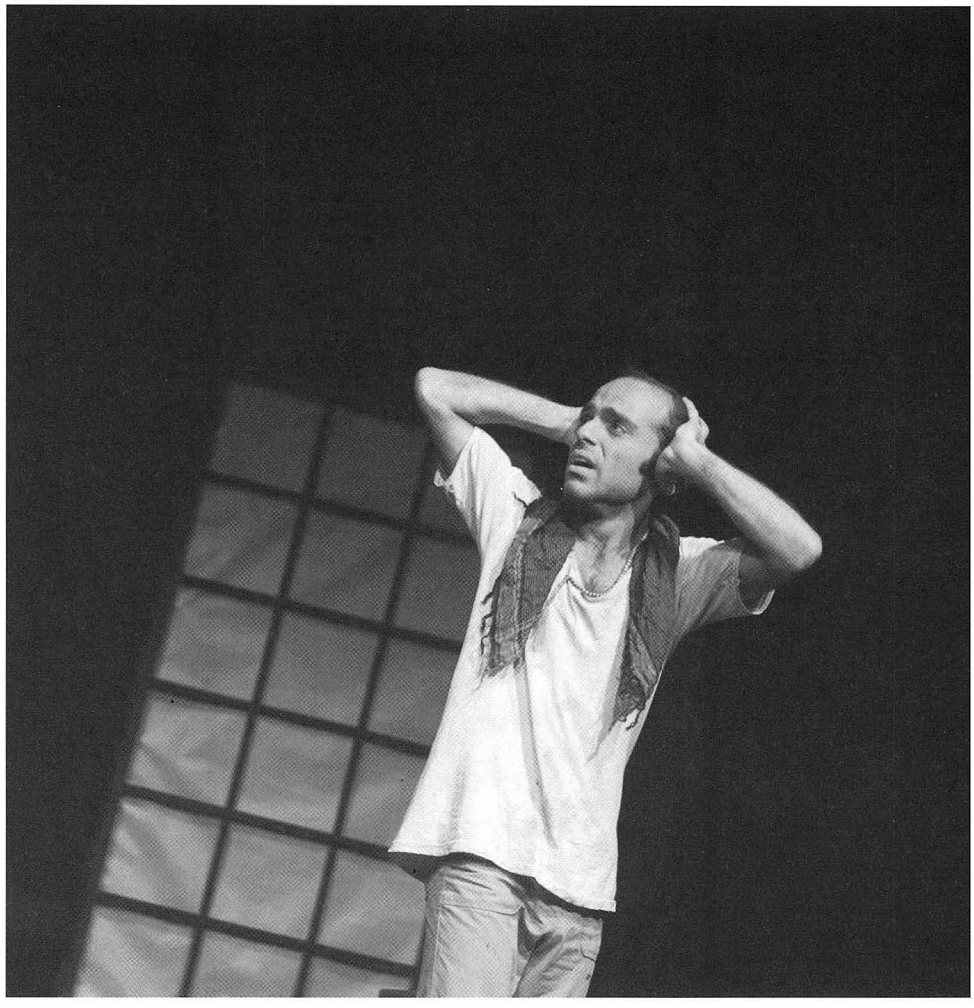
Mashhoud Mohsenian

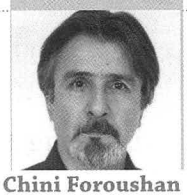
Criticizing the play: Watch out the Cat
Written by Fatemeh Makari
Directed by Saheb Ahangar

A Suitcase Full of Emptiness

The playwright is trying to make and define some puzzle-shaped pieces. He uses the code words, titling, coloring and repeating the element of suitcase (in performance) to make a connection between the three episodes of the play and finally deliver his desired concept of the repetitive element, the suitcase, to the audience's mind. But there are some major problems in this style of narrating that prevents the audience to communicate with the play.

Although the author tries to select proper words for each characters but he has involved with his ideology in some moments and misdiagnosed the theater with a meeting of a political party and announced its manifestation. By the way these applied vocabularies sometimes have no relations with the time that play is talking about. The language of the fugitive intellectuals is somehow as same with the mother and daughter. Only in the episode of war the playwright and the performers could take the advantages of local language and make the scene more believable. The director's more than enough focus on some repetitive elements, like the suitcase, causes quickly changing in the scenes and, by turning the light on and off, which not only don't help the moving in the play but also break the rhythm of the play and make it tedious. The director insists to repeat the mystic of the suitcase again and again and forces the audience to understand why he has combined these short stories and why this suitcase and this geographical cat are too precious to him. The question is what would happen if we saw these episodes separately?





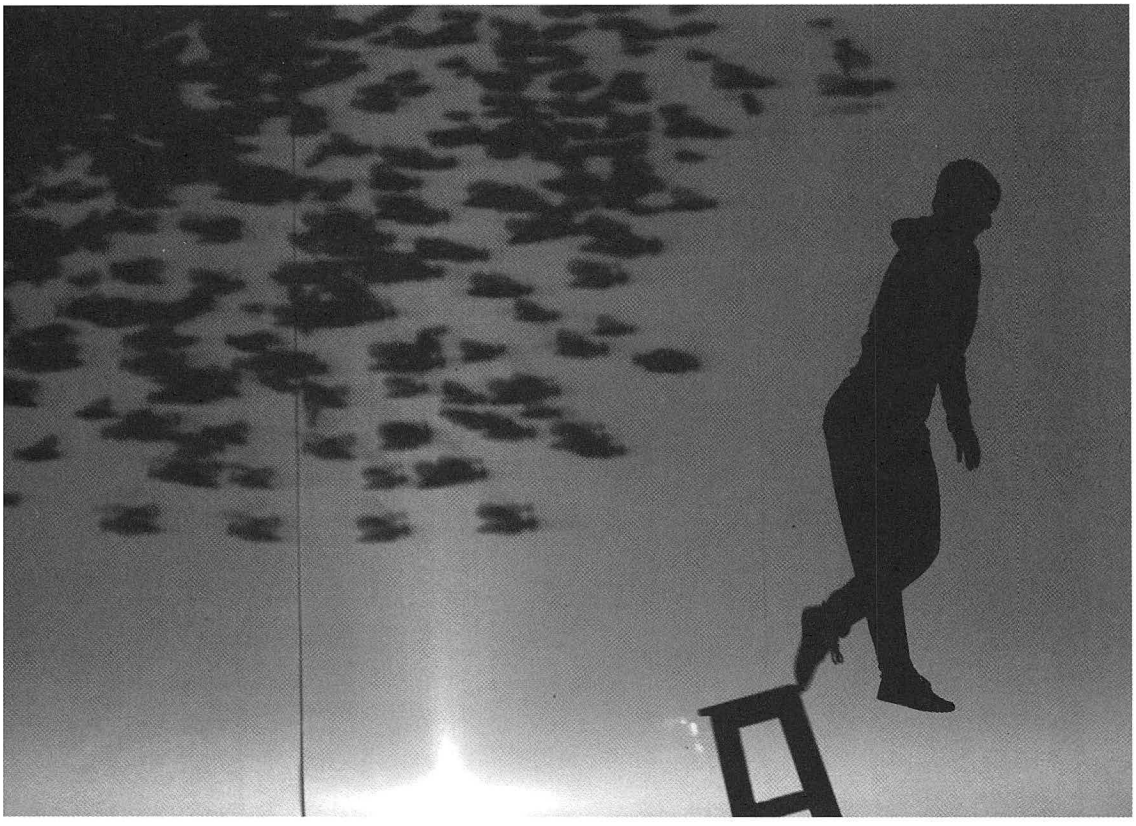
Samad Chini Foroushan

Criticizing the play: Periodo Nero (Period of Darkness)
Written and directed by Eva Geatti and Nicola Toffolini
From Italy

Content-Proceeding Endlessly!

Periodo Nero is a combination of video art, performance art, instrumental theater, Shadow Theater and finally as a kind of conceptual art that is prepared for the stage. Apart from the success or the failure of this play to reach its pre-designed goals, what I want to say is about the popularity of such theatrical-illustrative experiences. After collapsing the periods of narratives and post narratives in the western society there is a version of "cinematic, illustrative, figurative" theater based on audience interactivity is being formed that is influenced by the unclaimed authority of the figure on western minds and due to the disappointment from verbal communications. This could be named as a protest whose alarm echoes universally and its flag is bearing by the promising artists again.

The play begins with a video of an old black and white computer game and continues with a line of shadows that are doing some theater exercises. There is a shadow of a real man at the end of this animation line who breaks the line and comes to the stage. Then the shadows are being shoots and some metal tulips and wooden crosses grow from their corpses. Hereafter there are the scenes of the shadows demonstrations, sticking the same shadows in a dark entrance of a door, gathering the shadows of thousands of flyers around the shadow of a lamp and etc. form with a very slow rhythm and distracted words that are unable to deliver any message at least for the Iranian audience.



Periodo Nero is a weak experience that is limited only to content-proceeding and remains totally incapable to deliver any concept in a universal theatrical language.

Hatef Jalilzadeh

Criticising the play: The Murderer

Written by Abbas Abdolahzadeh

Directed by Mohammad Zavar Biriya

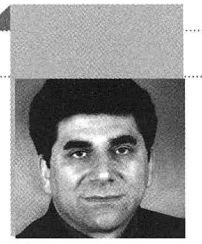
Social View with Local Elements

The murderer written by Abbas Abdollahzadeh and directed by Mohamad Zavar Biriya with its realistic theme and local factors is a show which deals with social atmosphere and it is successful consecutively. Smooth, fluent and vital performance of Soroush Taheri plays a key role during the play. This player's easy dialogues and consistent with the situations in the play are very significant. Among the main features of the script are characterizing the players. There are more than 10 characters that each narrates a part of the play, and this reminds the audience of Russian novels.

Playwright attempts to maintain the unknown identity of the stranger, a character that is mute, and giving different information about him from different people, increases the curiosity of audience and it equips the script with structural sub-layers. Entrance of three characters as the wife, father and father-in-law that each describes their own missing one in their own way absorbs the audience. Director's use of personages is in such a way that deals with various types of social characters and in the same time the objective features of social class and this happens exactly at the same route as the realistic presentation of the show.

Mise en scene has been designed cleverly and they have utilized space of the stage properly. This, along with the northern accent of the play, takes the audience to Northern territories.

Symbology of director and the writer that seemingly have a good mutual understanding – from social elements, endurance of audience, local features… helps to juxtapose the play.



Hamid Kaka Solatni

Criticizing the play: Sheetal Dance on my Death

Written and directed by Mehran Mahmoud Zadeh Dehbazi

The Lost Intuitive Performing!

The playwright has created the events that could have such proper suspends by changing the names of Creon to the sheriff, Antigone to Ashiat and Ismene to Sahv and adding some other characters. But dialogues of this play don't meet the audience expectations at all in literalizing and characterizing. The dialogues are too shallows most of the times. There are also many secondary themes that come up uselessly.

The play represents several creative scenes on the stage; such as the scene of Ashiat falling into the canal that is being performed by rotational movement of a wheeled table or the continuous rotational movements of the performers or the scene of invasion by a black plastic and also the scene of introducing the ritual ceremony of the people in south of Iran that would be exotic and attractive for the non-Iranian audience. But the problem is that all of these dramatic elements remain as some visual specifications and don't serve the tactics of the play.

The play attended to utilize the spacing method of Taziyeh by using the props symbolically but this signs are not matched with other elements on the stage. Because the intuitive style of performing finds no relation with the technique of spacing and confronts the play with a big challenge.

The illogical entering and exiting the performers, showing various ritual ceremonies and including different signs and symbols in a limited time of the play are some of the other problems of this play that would cause a distraction in the audience's mind.

Criticizing the play: Divine Comedy: The Hell
Written and directed by Ebrahim Posht Koohi

Saeid Mohebbi

Wish you Were Conversant with Hearing

The play begins with a group enters while escorting a funeral with the style of South of Iran. This scene is not being followed anymore and become a neutral useless scene that nothing would happen to the play by omitting it; maybe it would better to omit it. The stage has divided to two sections by a lattice cloth and the audiences have been sat in two sides of this cloth. The play innovative set and costume designing is the only strong point that is being bold among the other weak elements. Seems the plays in this period of Fadjr Festival are mostly having lied on set designing and other elements have been considered less.

The main problem of this play is the view of its director. The play generates a modern overview to the ritual ceremonies and the theaters that has rooted in such sources. But as the director's view is so distracted the whole play suffers from a kind of inconsequence. A luxury view on a ritual that people has been totally believed it in times past can not form such strong basis for a play. That is why the play looks shapeless from the beginning and wastes the efforts of its performers.

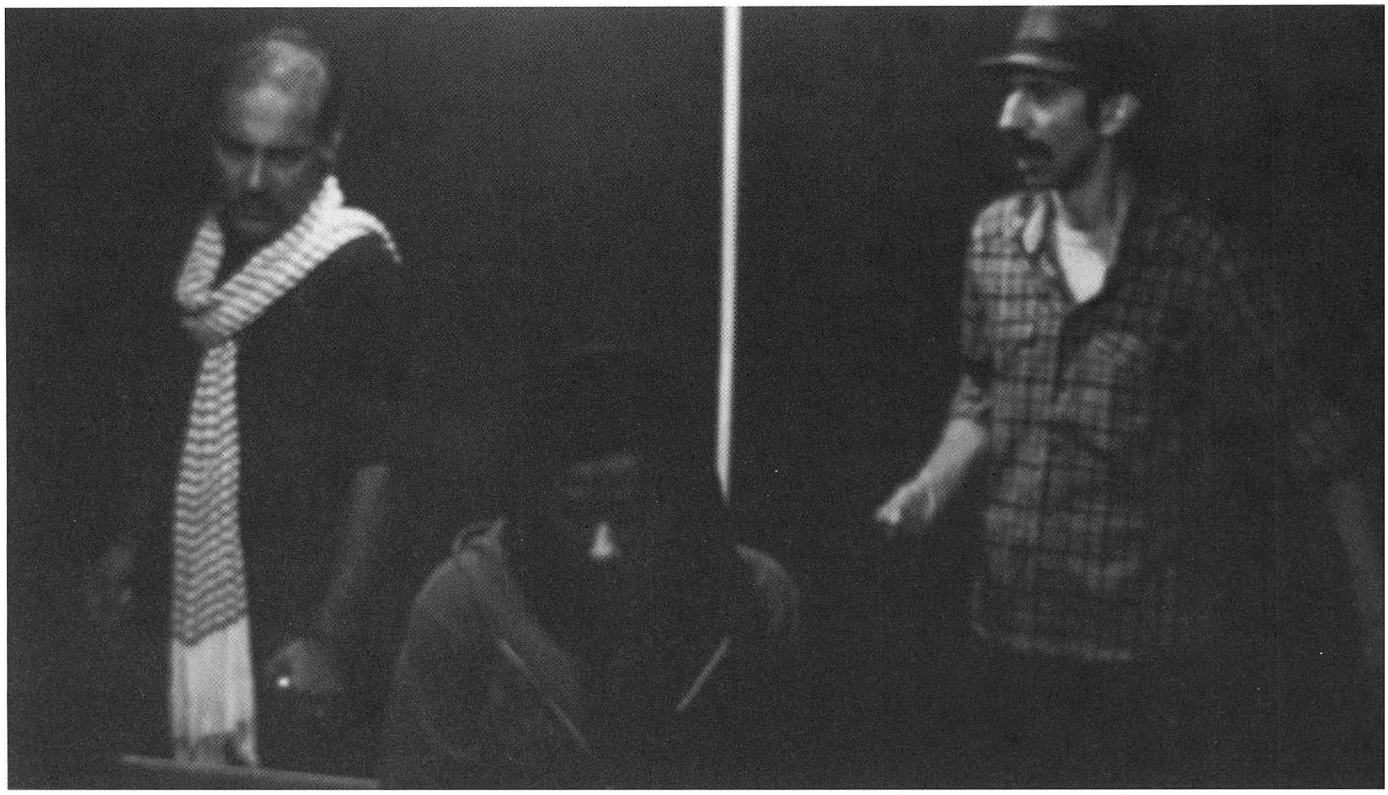
Rituals have proper functions in human's life from the past to the present time. The faith is the polar of the ritual. A play should consider such obvious issues. It also has to be honest with the audience in order to be influential completely. Anyways one should hear while he can't talk; about theater, about human and about the Divine Comedy. It is said that "we are not conversant with talking, wish you were conversant with hearing.

Mostafa Mahmoudi

Criticizing the play: South from North West

Written by Ayoub Aghakhani

The Uselessness and Coldness Dominating on the Humans' Lives

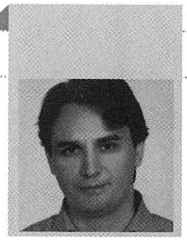


The story has three episodes that are happening in an absurd cold and bitter atmosphere. There are some dramatic challenges and ambiguities added to each episode gradually. But the question is what the playwright's goal is? Homelessness, uselessness, life, political immigrations, which one? These are the questions that have no answer and when the director makes a part of his story clear the other pars drowns into darkness.

The noticeable fault that keeps the play unable to move would probably spreads to the performance too. South from North West has several long monologues in each episodes while the characters may not have any movements either because of their immobility in the text. And this could break the rhythm of the play.

Overall I would evaluate South from North as a lower than average play and emphasize on this point that the lassitude and indolence dominating on this play may affect the performance as well and if it happens that would be a negative point in Ayoub Aghakhani's excellent background.

So in order to re-writing this play he ought to consider this immobility as well as focusing on a certain theme and laying this inexplicitness. Otherwise South from North leave nothing to defense both in text and performance.



Reza Ashofteh

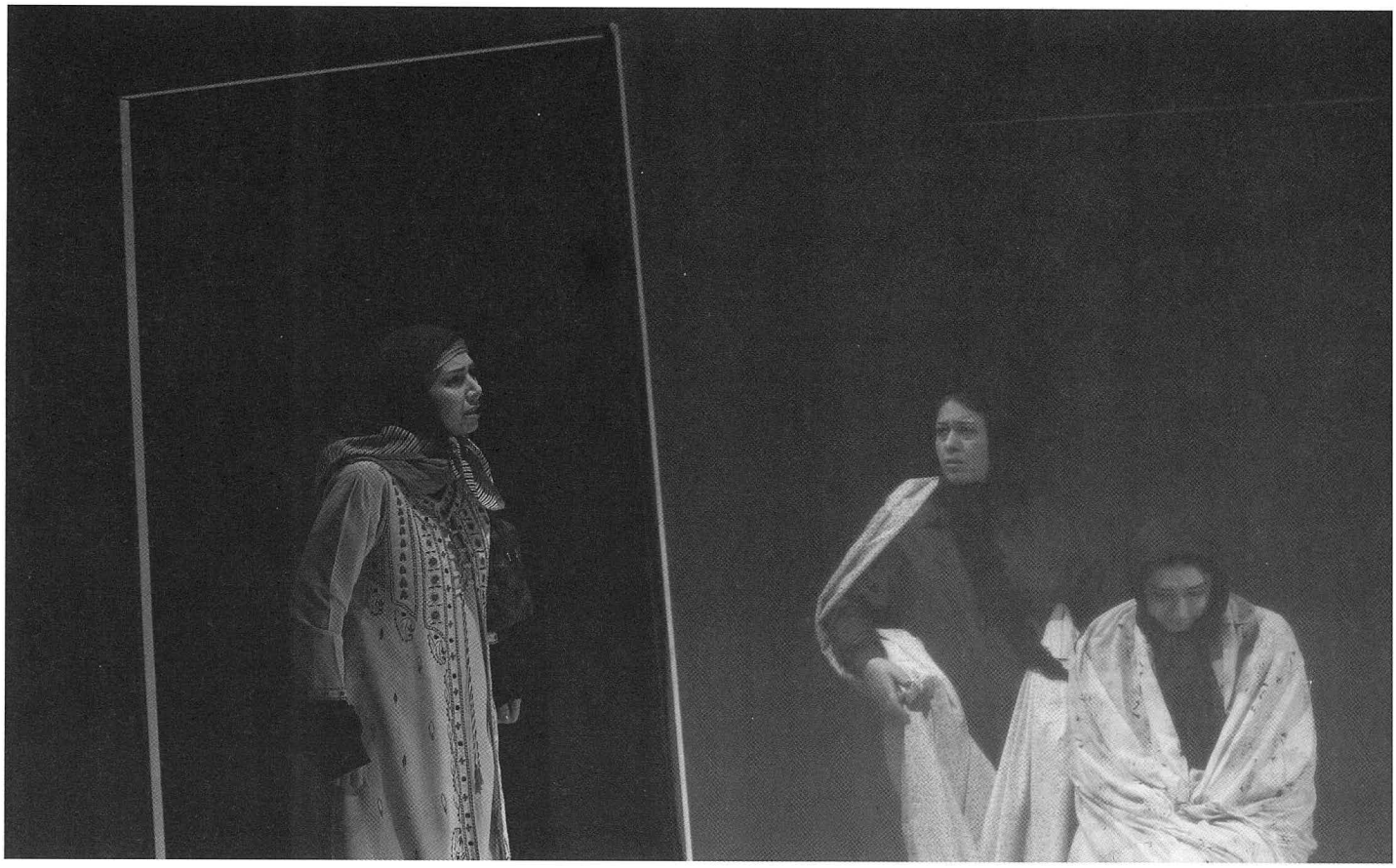
Criticizing the play: Blood Dancing
Written and directed by Reza Saberi

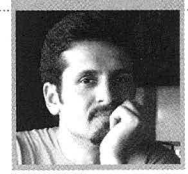
The Magnificence of Human

I am thinking of Blood Dancing open my eyes wide. The set designing has three levels: the first one is on the floor with two chairs, in the middle of the stage there is an isle that could be the Organization of War Injuries and also the house, and at the end of the stage we can see a hospital bed. These three levels have been divided by a lace cloth that everything could be seen beyond it.

Reza Saberi has emigrated from Mashhad to Tehran with this desire to represent the history of his country to their fellow countrymen. He wants to play with reality and now applies the imagination as well. Everything is technique.

The modest and talented performers are really good to play the roles that are not roles anymore. The play has been prevailed by emotions and everything forces you to be altered. The performers seem to lose themselves in the roles. They create such a strange world and squeeze all the techniques under their feet. All they consider is their emotions; no matter the style is brought up by Stanislavsky or Grotowski!





Ramin Fanaeian

Criticizing the play: The Skylight

Written by Antonio Baijio

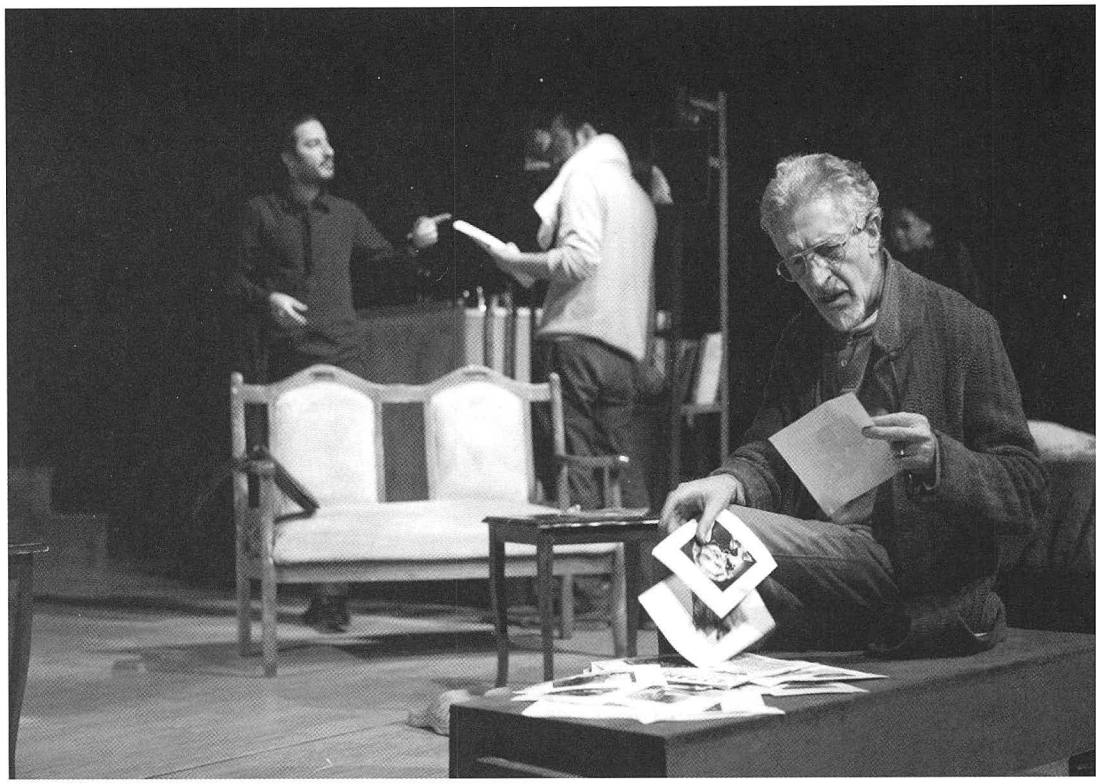
Directed by Ashkan Khalil Nejad

A Struggle between Acceptance and Denial of the Light

The Skylight is the story of a struggle between the acceptance and denial of the light in a symbolic way; the story of hiding the reality or facing it, suffering from the reality or forgetting it; the dialectic of being obeyed or disobeyed. The Skylight discusses about unlocked tragic obsessions of a Spanish family who is tied in post war disorders. Dramatically the challenges of the play are at their right places and be propounded at the right time. But the issue that has remained forgotten is the issue of solving the challenges.

Apart from the text, there are some creative points in the performance that lead the play from a self story to an attractive theater; set and costume designing, lighting and etc. In set designing there are different places on the stage that are being seen simultaneously such as Bicente publications, a café, a street and a house. Although the spread width of this set designing sometimes disturbs the focus of the audience and makes some blind points, but the play rebuilds its orders by the organic connections between those different places.

The dynamic energetic performing is one of the most important points of the Skylight that keeps the rhythm of the performance and makes the audience attracted till the end of the play (around 100 minutes). But an inappropriate ending cuts the strings of connections between the audience and the play.



Criticizing the play: Month of Mehr from the Year 60
Written by Mohammad Bagher Nabati Moghadam
Directed by Ali Borji

Saeid Mohebbi

A Cinderella who doesn't Eat Plum Puree

The play is such a revelation, an intuition that decodes the story of the play and at the end what the audience gains is some moment of joy and the experience of understanding the concepts. The artist has a vital role during this process. The artist designs and offers the art by elements and techniques in the world of drama as a tool of performing arts. Month of Mehr from the Year 60 doesn't use these techniques properly.

The main problem of the play is the disorganization between the performing ideas and offered concepts in the play. There is no harmony between the visual elements and the concepts that the author had them in his mind and this problem causes a kind of distraction in the performance. The play uses the simplest sketchy elements for expressing its concepts and so doesn't reach the essential dramatic standards. The main characters of the play, Alenoush (the nun) and Daniel (the priest), don't provoke the sense of compassion among the audience. That is why the audience doesn't get close to the characters and the expected influence is not obtained. For example the nun fades the influence of a devoted faithful woman and represents a Cinderella with such a fragile manner who shows her mental distractions and disturbances only by conniving eating plum purees.

The set designing and visual element is the most important issue of the play. The totally white church with a cold spiritless atmosphere reflects what is happening in the story very well.

Rasoul Nazar Zadeh

Criticizing the play: The Misty Mansion
Written by Koichiro Lizuka
Directed by Dazzle Theater Group From Japan

A Mysterious Poetry in Physical Movements

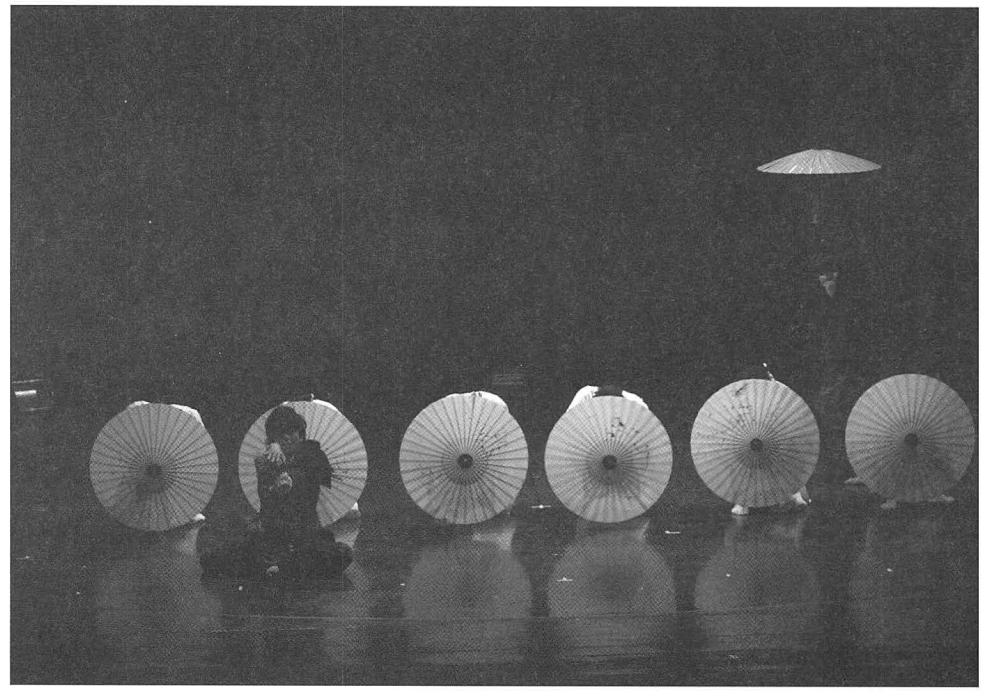
The story of the play has an old ancient feature and forms based on family relations. There are two brothers that firstly seem to be very close but they get away after a while. They have no Abel and Cain relationship, although feel jealousy to each other sometimes. The Misty Mansion basically is about recreating the brotherhood; the relationship between two brothers that one of them travels to the land of magic, mystery and danger in order to release the other one. The movements, whether individually or in group, sometimes seem similar to civil defense like Kata. Half of the play is totally about the concepts of returning home, reality, family and implicitly the mother which all are such traditional and domestic themes.

We face so many local eastern Japanese movements combine with opera shapes choreography and a mystical poetry of a story.

Music has an essential role in such theaters. Music would fill the gaps between the dialogues and emotions. It also makes a field for different atmospheres and a balance between group formal movements with the intimated solo spaces. The music is not local and goes beyond the folklore music and makes universal tunes with themes of separation and isolation. It sometimes is used instead of sound effects.

The strange silence on the stage and the speechless performers, whose internal discourses monitor on the screen, is an influence of Zen Buddhism on the play.

The Misty Mansion is a sample of progressive Japanese national-international theater that represents years of previous theoretical and practical experiences. This sample is also would be a pattern for Iranian theater as well.



Reza Ashofteh

Criticizing the play: Blood Dancing

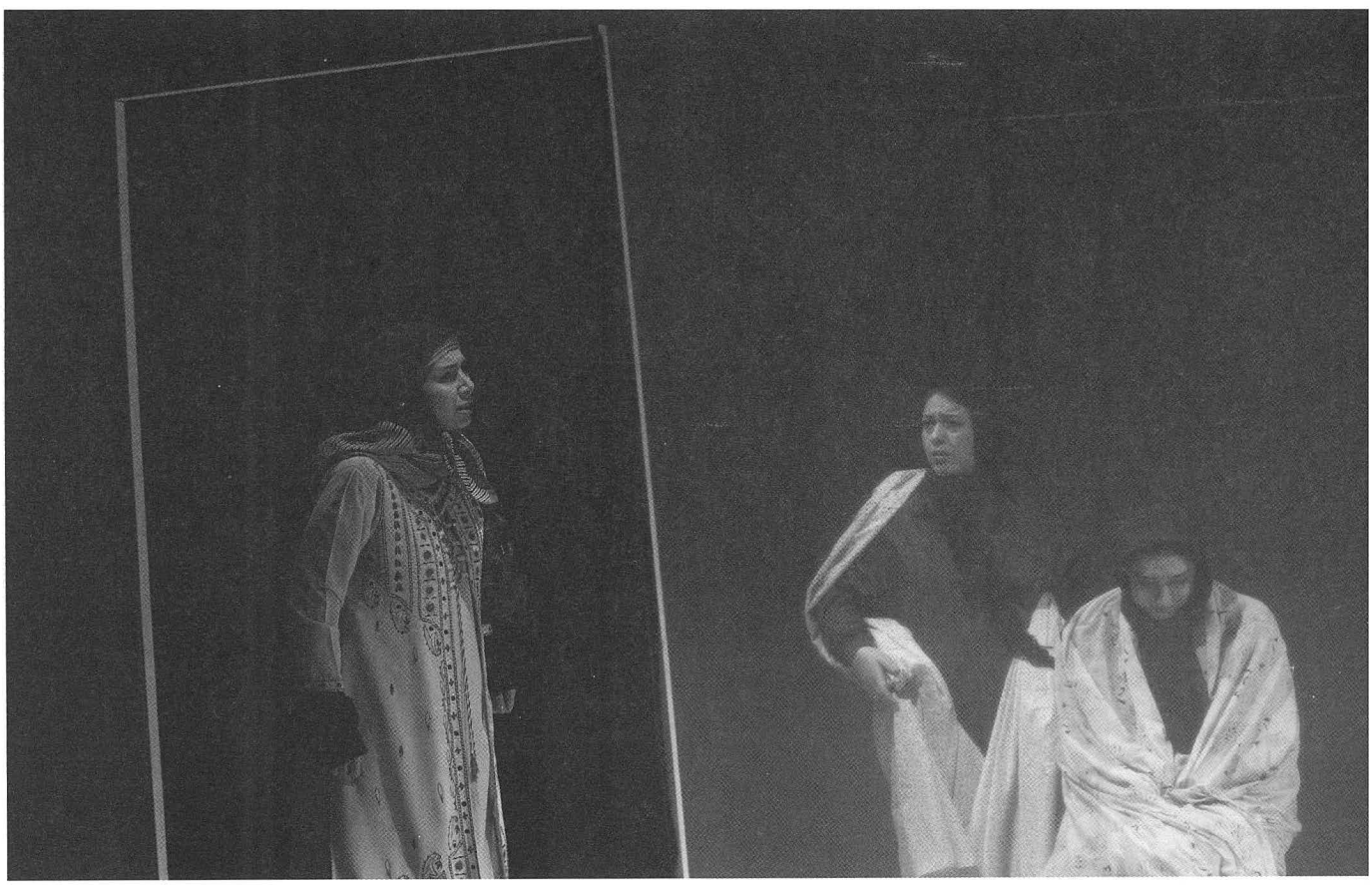
Written and directed by Reza Saberi

The Magnificence of Human

I am thinking of Blood Dancing open my eyes wide. The set designing has three levels: the first one is on the floor with two chairs, in the middle of the stage there is an isle that could be the Organization of War Injuries and also the house, and at the end of the stage we can see a hospital bed. These three levels have been divided by a lace cloth that everything could be seen beyond it.

Reza Saberi has emigrated from Mashhad to Tehran with this desire to represent the history of his country to their fellow countrymen. He wants to play with reality and now applies the imagination as well. Everything is technique.

The modest and talented performers are really good to play the roles that are not roles anymore. The play has been prevailed by emotions and everything forces you to be altered. The performers seem to lose themselves in the roles. They create such a strange world and squeeze all the techniques under their feet. All they consider is their emotions; no matter the style is brought up by Stanislavsky or Grotowski!



Criticizing the play: The Third Saturday of the Week
Written by Hassan Barzegar
Directed by Roxana Bahram and Hassan Barzegar

Saeid Mohebbi

The Right is not the Truth

The play includes several stories that are narrating parallel. A dead man that buried under the ground, some miners interred under the ruins alive, a couple that are living on the ground and entertaining themselves with satellite channels and current wits, etc. and some micro-stories that form the bases of the play. These stories confront each other in a point. The style of the narration is very creative and helps to develop the story line but it is unable to be a motivation of the play due to the complications. The main reason is that the micro-stories have been formed very far from each other and without enough solidarity. Over all the play doesn't act logically in order to organize the relations between the struggles.

The trump card of this play is its performing ideas that have been applied both in set designing and the style of acting. The stage is a flat covered by some short steel bars. There are two beds in the back and on the side of the stage that the realistic scenes are being performed on them. The ceiling also has been used to show a man hung by his wife. The cold atmosphere of the play which is in harmony with the story and the characters is accepted easily by the audience.

Ramin Fanaeian

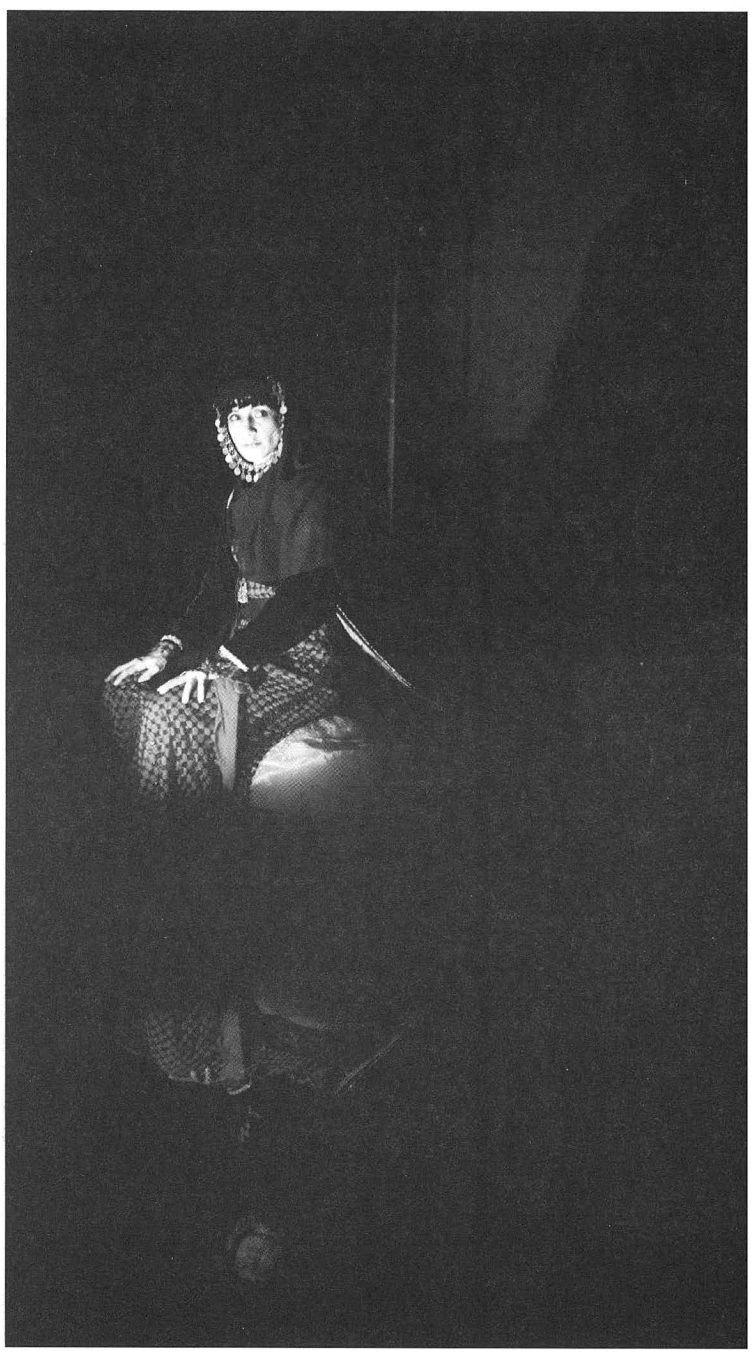
Criticizing the play: The dream

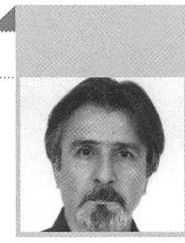
Written by Mohammad Reza Zandi Directed by Hamid Reza Naeimi

Poetry along with Savagery

The Dream enjoys many innovative ideas both in playwright and on stage. The play has combined a specific poetry and literal harmony with its savage cruel nature which make it different from other theaters. The play also has paid enough attention to its locality, environment and culture. It is a narration-based drama that tells a very unusual story. That is why it seems unbelievable at first. As if it is not supposed to be believable and everything is dreamy, same as the title. The Dream is telling the story of a woman whose husband and child have been devoured by a wolf and she has to spend a year with the same wolf! But there is a relationship forms between them gradually which is being shown through the intelligent dialogues and the woman convinces step by step to prefer being a wolf than a human.

The dot lighting along with proportional coloring the stage makes the stage more attractive graphically and emphasize on the unusual atmosphere. Most importantly the sounds and music which have taken from some folkloric songs highlight the historical and mythical dimensions of the play. The performers' style of performing make this wild intact stage completed. Although the performers' movements seem a little slow and static but this issue has been indemnified by the help of lighting, sounds and music.

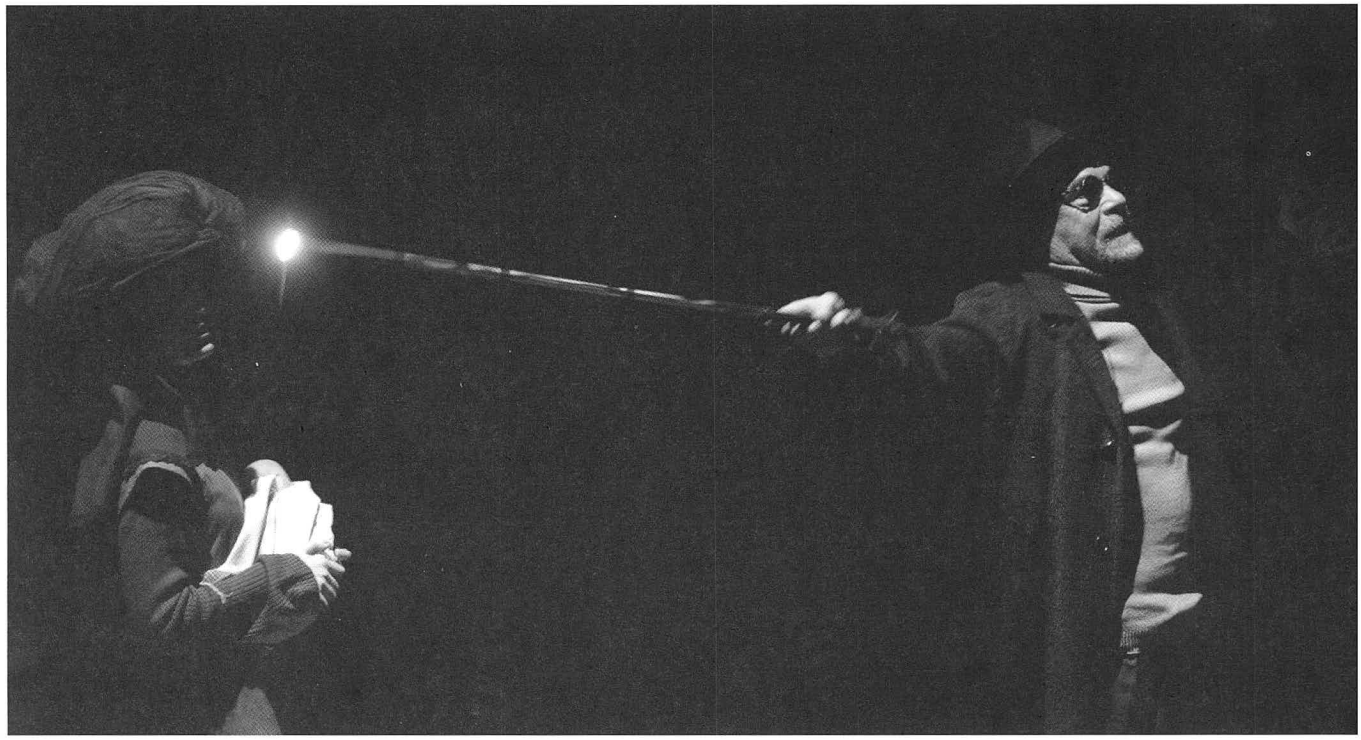




Samad Chini Foroushan

Criticizing the play:Richard III
Written by Mohammad Charmshir
Directed by Atila Pesiani

Recreating the Essence of the Play



Reviewing the works of the predecessors is an issue that roots Rin the critical perception and the reviewer's quality of mental interaction with his/her own time and place. There are too many critical and analyzing works on Shakespeare's plays and about the role that the time and place (Renaissance time in Britain) and the audiences' manners and customs have played in his works which could be a trustable base for the reviewers.

Shakespeare in his whole plays, especially in Richard III, has interpreted, analyzed and described the happenings and acts of his protagonists just like the ancient Greek theater masters but with an innovative point of view. There are the minor characters, not the corals that have done the task of describing and interpreting the concepts of the play. Now it seems that Mohammad Charmshir and Atila Pesiani have used these interpretations as a base for their review; the interpretations that have come to help the playwright to search into the realities of his world not inside the essence of his plays but in such surrealistic descriptions especially Buckingham's discourses. The location of the play is a litter bin with a heap of garbage which reaches to the darkness from one side. There is a wall behind this place that Richard and his twins enter the stage from there. A deformed smoke rises from above this wall all the time which gets thicker by the end of each murder.

Mehrdad Abrovan

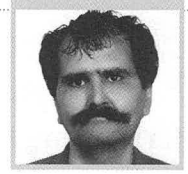
Criticizing the play:Hidden behind the Walls of this House

Written and directed by Abbas Karimi

An Attractive but Discordant Fusion

This play is an assimilation between a novel, Shazdeh Ehtejab, and a play, Sleeping in an Empty Cup; the first one is written by the late Hooshang Golshiri and the other by Naghmeh Samini. Shazdeh Ehtejab is one of the few literal works that has been featured both in cinema and theater. Sleeping in an Empty Cup is a play with historical and surrealistic style of narration full of flashbacks and time interpreting. But this play is a pleasant fantasy with beautiful metaphoric dialogues. The text copes perfectly with the dramatic situations. The performing, set designing, mise en scene and live music are all well-arranged. So where is the problem? The main problem of this play is to assimilate two works that have nothing to do with each other and basically belong to two separated worlds.

So the major loss of the play is the loss in content. It means the audience doesn't understand it despite he pleases seeing the play. Shazdeh Ehtejab and Sleeping in an Empty Cup both have this potential to be re-performed again and again. So if the playwright selected one of these two works to do his creative adaptation, the result would become much better.



Homayoun Ali Abadi

Criticizing the play:Miss Julie
Written by August Strindberg
Directed by a group
From China

One Billion Chinese and a Great Dramatist

The corpulent tree of Chinese Opera brings out its fruits once more; those jovial acting styles, those notable elegances and those mysterious female performers who sing and dance with each other; once more the Fadjr Festival and Beijing Opera and the memory of Berthold Brecht who called the Beijing Opera as the centre of theater of the world. But what is Strindberg's Miss Julie to do with all of this? Nothing! There could be Juliet instead of Miss Julie and Chateaubriand instead of Strindberg.

Let me make it clear don't wait for Mademoiselle Julie! Just think about a moment with Beijing Opera with all of its beauties. We spent a cold and rainy evening in Sangelaj Hall with the great Strindberg and the magic of the charming sounds of the performers and magicians of Chinese stage is still turning in our heads with their colorful and dentate cloths.

The Chinese Miss Julie is too long. How is it possible to see an expressionist drama of the industrial era in Europe in the shape of an opera and bear it till the end? No! But my question would be why you deceived the audience and instead of Miss Julie showed us some narrow-eyed girls that do acrobats and jugglery. Did the only female performer of the play bow down for the patience of the audiences? Anyways I believe one should consider the human beings; one billion in the world...

Mehdi Nasiri

Criticizing the play:Cidromaque

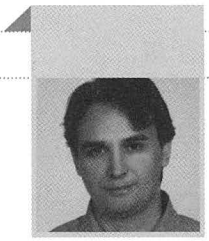
Written and directed by Mahmoud Reza Rahimi

Compounding Shapes and Styles

There is a shape and a style in theater that could be named as particular theaters; the theater which is not even avant guard anymore and has exited the world of experimental theater because of practicing again and again. But this style of theater is counted particular despite many experiences which mostly perform by the student theater groups.

Cidromaque is one of the most successful samples of this style. The play although has applied form. Movement, music and sound effects as its prominent characteristics and had no story line, but doesn't go byway at all and represents a perceptible idea to the audience. This specification is a result of a process that has been shaped not due to taste and imagination but based on knowing the three important fields in theater: performing, form and content. Mahmoud Reza Rahimi, the director, knows this style very well. So he has started firstly to compound the contexts and the themes. Most of these contexts have come from neo-classic myths, Comedia De L'arte, Taziyeh, etc. The audience compares the characters with his experiences of these characters and distinguishes the ones that are in common with his own knowledge. So the director has used some known resources and origins that has solve the possible problem of comprehensibility and communication.

Mahmoud Reza Rahimi's theater is a perfect university theater in the field of physical theater that compounds comedy, tragedy, Taziyeh and etc. altogether in an adventurously examination and has been so successful in put these styles in harmony with each other.



Reza Ashofteh

Criticizing the play:Say Full Stop and Start Again

Written by Natasha Moharram ZadehFrom Italy

Directed by Hossein Sarparast

The Story of Misery of the People

The play represented a realistic play that had story; a bitter and questioner story! The base of this story was the issue of family and psychology. The Characters face each others, challenge with each other's mistakenly. The atmosphere is too ordinary. Nothing is complicated. The things I am writing here are the important signs in this play because a unique happening is supposed to be shown on the stage. It is still absolutely possible to do such a simple play. The performers may interfere on the stage but it is not so important. The only important thing is the presence of human on the stage; an Iranian one with all of his dimensions. This play should be seen. It should be mattered. Writing about human is so difficult. Many have been involved with demeanors and forms without knowing it perfectly. I am not against formalism but I'd like everyone to know his/her own form.

The bitter ending of the play, when Sarah committed suicide, is not in harmony with the positively story line of the play. This is also a bit unbelievable unless everything would go on in a different manner. There is no necessity for death and suicide at the end in a tragedy in which the descent of a human should be abstained totally.

The rhythm of the play falls sometimes when the scenes are being changed. It is not necessary to take much time for changing and elements like music could be helpful to fill the gaps between the scenes.

Fereshteh Habibi

Criticizing the play:The Author is Dead

Written and directed by Arash Abbasi

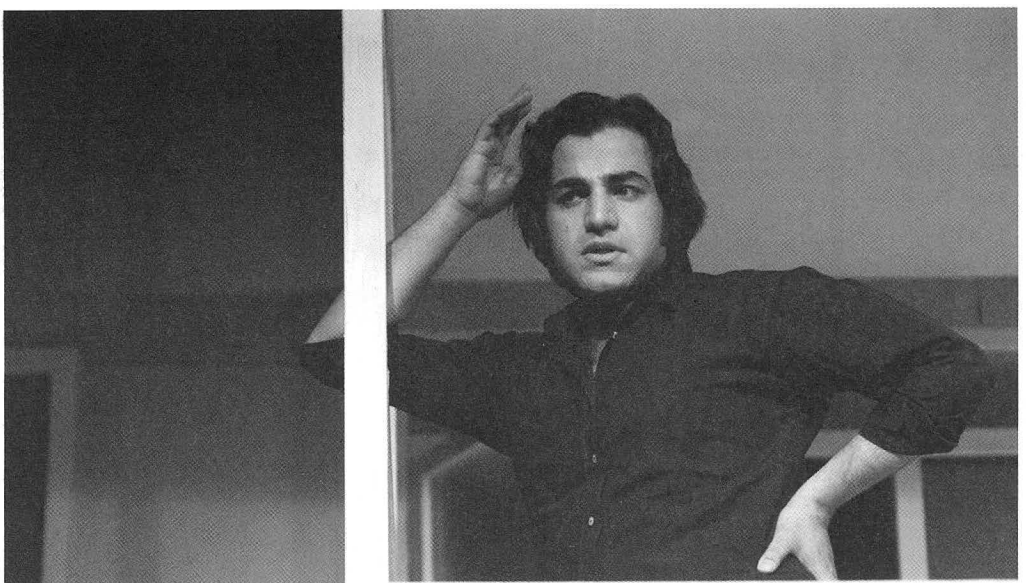
Unpredictable Tricks!

The style of this play, which is a tried out style especially in foreign playwritings, has been applied properly to attract the audience. But the difference between this play and the similar ones is the complications of the acts and even the characters themselves consider the same level for both the reality and their roles.

The play confronts the audience with complicated situation in every step and whenever the audience decides to predict the rest of the story, the play comes up with a new trick. There are two characters that pass over the magic of the game and get a new perception about it as what has been formed this dramatic situation at first seems to be meaningless at the end.

Arash Abbasi as a director makes a joke with his play as well as with himself by selecting certain performers and also provides an opportunity for himself to be on the stage. Just see how the roles are close to the reality of his performers: an actress who is a well-known actress in the real life and an author who is also a good author in his backstage life. He is trying hard to be a good performer especially in front of the woman.

The play seems not-so-ripe to a professional audience. Arash Abbasi's style of performing is somehow different from Ladan Mostofi (the actress) and this has disturbed the level of the stage.



Ali Jafari

Criticizing the play: Dracula
Written by Jalal Tehrani
Directed by Setareh Pesiani

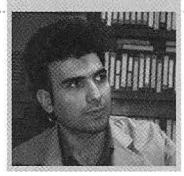
On the Crossroad of Dialogue and Image

Setareh Pesiani, the director, faces a big challenge in this play. It is obvious that the presence of Jalal Tehrani, as the playwright, and Atila Pesiani, as the set and lighting designer, have put her on a crossroad. On one hand the play is totally based on dialogues that profits by maximum lingual elements and on the other hand there is a set designer who has proved his interested to ignore the dialogue and create images. It wouldn't be unexpected that the director supports his father's idea and prefers visual elements for her theater.

There are various tricks and expedients in this 60 minutes theater that move the point of gravity of the stage all the time and lead the concentration of the audience in every sides of the stage. But what is the result? Let me ask if someone could be able to cook only by the salt, pepper, lemon juice and other flavors? This is the main problem of this play. The number of ideas and tricks and their frequently monotony decreases the attractiveness of the beginning gradually. Then the lingual aspects find this chance to be appeared and suddenly the play is totally occupied by the dialogues.

Setareh Pesiani selected her cast intelligently; Saber Abar, Sahar Dowlatshahi and Mehdi Kooshki do their task properly; however sometimes it seems that Saber Abar influenced the others performance due to his powerful style of performing and his knowledge about the technique of saying the dialogues.

Music is also a very noticeable point of this play. Farshad Fozouni, the composer, is a very young and talented musician who has made 60 minutes of music and sound effects which serves the goal of the play very well. However the audience would prefer to enjoy the silence during the play. It should be reminded that the play is about Dracula and Dracula doesn't define with darkness and silence.



Reza Kiani

Criticizing the play: Welcome to the Global Village Pinocchio

Written by Darioush Rayat

Directed by Masoud Mousavi

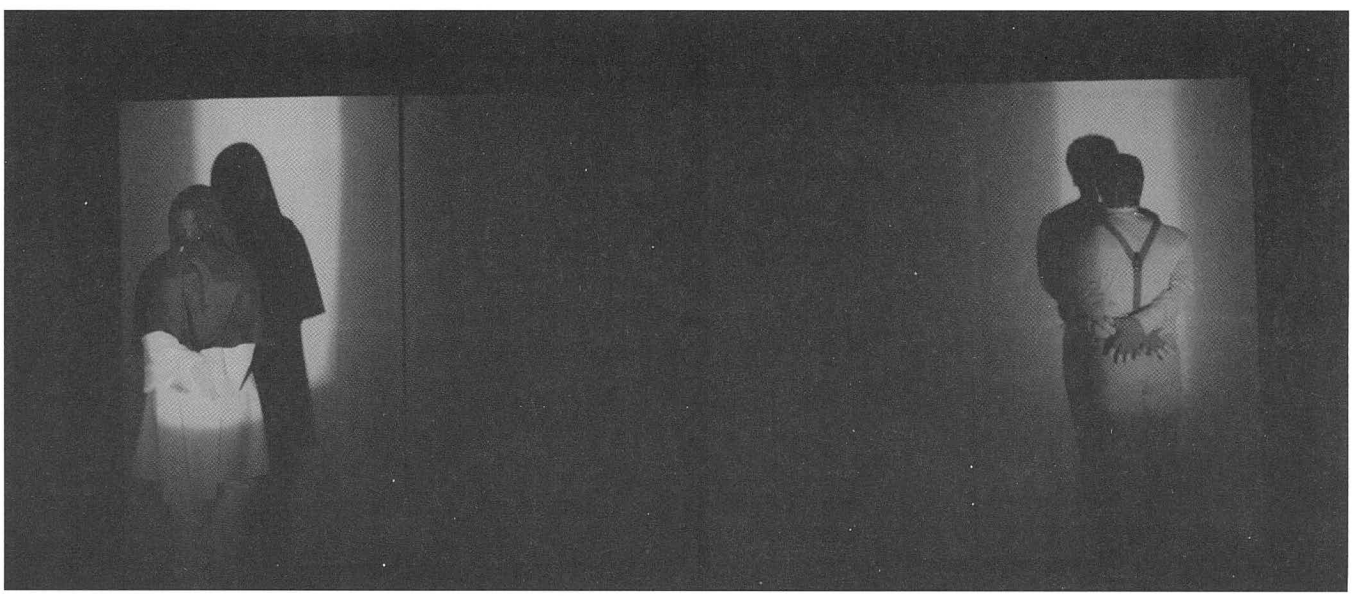
The Nightmare of Humanity

The nature of this play reminds the famous expression of Thomas Hobbes, the English realist philosopher: "Man is a wolf to his fellow".

Darioush Rayat, the playwright, directs his view toward criticizing the human nature in different periods of the history and even the legends and folkloric tales with a dark and violence way of expressing. The act and react of the story is revealed for the audience from the beginning. Pinocchio, the wooden made doll, incited by the Angel, decides to come to the humans' world to change his identity. His father, Gepetto disagrees with him but Pinocchio comes to this world and travel through the history and observe the filthiness and gracelessness of this world; a journey from Faust to Don Quixote, to Palestine, in the Arabian Nights and even to the official atmosphere of modern bureaucracy and etc.

The dramatic challenge moves from Gepetto, as a symbol of traditions, conservation and kindness to the Angel as a symbol of approaching way of thinking. The characters are either black or white and it is too clear that leaves no time for the audience to think and discover them. On the other hand the comic fantasy aspects try to make the audience to be focused on his inner world.

The designing of secondary elements of theater, such as set designing, costumes, lighting and music) overcomes the basic elements like creativity of the performers and the Mise-en-scène. The music creates an appropriate atmosphere for communicating with the audience and using the background colors express the inner feelings of the performers very well. But it seems the director should have paid more attention on dramaturgy of the play.



Mehrdad Abrovan

Criticizing the play: Half of Me
Written by Morteza Shah Karami
Directed by Mohsen Afshar

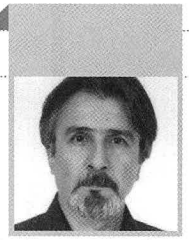
Like a Sip of a Hot Tea in a Chilling Night!

Half of Me is a very intimate smooth simple theater. It has been designed simply in a room (reminding the permanent Harold Pinter's room) and although the room in abandoned but gives a feeling of being in a desert; again like absurd theaters.

Half of Me is the theater of communication; communication between two men. That's all and there is nothing about dramatic challenges: the play is the story of these two men but with a dramatic background. These two men remind Waiting for Godot and although the story has nothing to do with that play but the style of dialoging is very similar to the playwritings of 20th century.

The biggest paradox of the play is the theme of thirty years of captivity in a room which adds some unrealistic aspects to it. It is as if this theme is not braided properly in the texture of the play. The ending also happens all of a sudden without any preparation. This problem could have been come from this issue that the play is totally belonged to the past and there is no new dramatic happening; as if the writer haven't found the desirable ending for his play.

Half of Me is a minimalistic theater that despite some shortcomings is pleasing the audience; just like a sip of tea in a chilling night!



Samad Chini Foroushan

Criticizing the play: In Search of Birth and Extinction of the Mammoths

Written by Nasim Ahmad Pour and Ali Razi

Directed by Ali Razi

Disappointing Challenge in Search of Beauty and Implication

Theater, as semiologist say, should be assumed as a system of the signs which are designed in order to create definitions and communicate with the audience. With this perception In Search of Birth and Extinction of the Mammoths is undeniably frustrating.

This play begins with a harshly scene of raping a woman and killing her. This scene ends with the acts that leave the audience with nothing to interpret due to the weak performing and different faults in the story. After that there are several speechless scenes and tableaus and two vague incomprehensible speeches about the weather and cooking formed in front of the audience. Incapability in communication in both aesthetically and conceptually and detaching from the audience's needs and concerns make this play a raw and immature theater that is unable to find an identity shaped as a theatrical language.

In Search of Birth and Extinction of the Mammoths with all of its visual variations is completely incapable to represent a free adaptation of the Birds Story and this is the most disturbing challenge for the audience in facing with this play.

Mostafa Mahmoudi

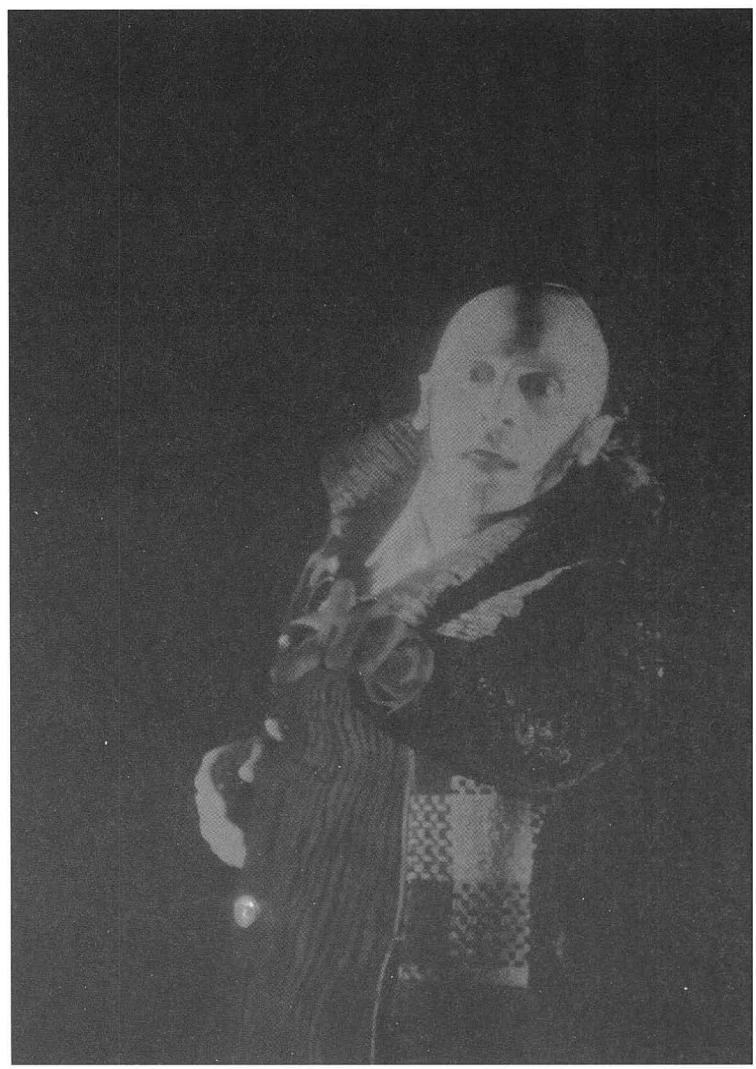
Criticizing the play:20 Thousands Leagues under the Sea
Written and directed by Giuseppe Di Buduo
From Italy

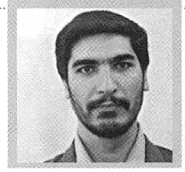
Digital Technology in a Modern Version of Jules Verne's Novel

Di Buduo's play has been loyal to the original story and the only changes have been applied on the stage. But anyway the Jules Verne's novel is too long to be represented in a 60 minutes theater. So the director has briefed selected parts of it to show, some other parts have been stated by a narrator that the audience couldn't see it and the others have been told by the characters that have been released from Nautilus. But this arrangement hasn't disturbed the story line at all. However the rhythm is sometimes too slow that even affects on the energetic performing especially from the middle of the play.

The theater has many visual specifications that make it attractive for the Iranian audience who is not very acquaintance with these types of theater. Using the latest techniques in lighting, digital art and LED has created a very innovative performance. The spacing technique is also amazing. All of the characters based on their roles come to the stage one by one and explaining the story that each of them is supposed to perform and then return to the stage and continue their acts. The set has abandoned with two LED screens that show several animated images and form a 3D atmosphere. So the audience sees himself in the middle of the story automatically. But the director's own interest to this techniques and emphasizing on it causes a fall in the rhythm of the performance and makes the audience bored after a while.

One of the positive points of this theater is to pay enough attention to the issue of movement and using every parts of the stage properly. The performers' appropriate physical skills, mimics and the beautiful harmony between their two/multi person's movements all show the perfect well-designed works of them. Using the modern sound effects and music helps the play to be presented flawlessly and be able to deliver the essence of the performance to the audience.





Mehrdad Rayani Makhsous

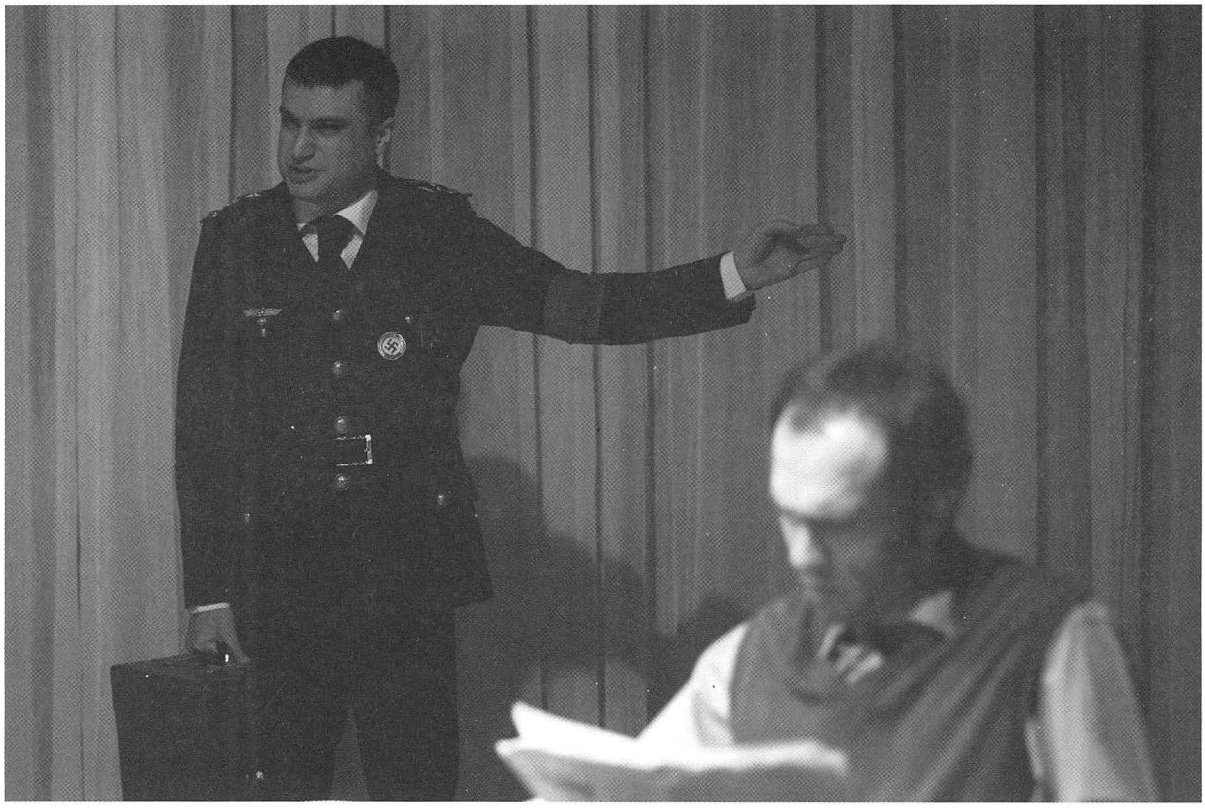
Criticizing the play: The Silence of the Sea
Written by Reza Gouran
Directed by Nima Dehghan

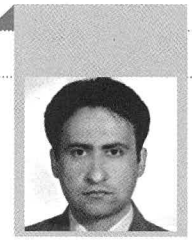
A Big No!

The Silence of the Sea could be assumed as a different work by Nima Dehghan; the one that sends him out of the permanent atmosphere of his works. This difference could be taken as an advantage. He who has mostly felt attachment to the world of grotesque fantasy, this time has tried to lean toward a modern tragedy. It seems that this transformation is firstly related to the main concept that the play is trying to deliver.

The Silence of the Sea is based on monologue and silence and what is actually presented is resistance and stability against the power; power that obtains its legitimacy ideologically from the manner of Hitler and manifests in the military equipments.

The most important dramatic point of this play is the concentration of the group on making some innovating tableaus and scansions that are really different and influential due to making various emotions on the stage. There is a variety in the performers' acts and emotions that form a comprehensive atmosphere for the audience along with some different compositions. This much of variations make a miscellaneous rhythm and unrepeated images which present a very pleasant play to see.The Silence of the Sea features a dead-end for militarism; a dead-end that the supporters of this manner also aware of it and that is why they accompany an agent of Gestapo with every house to open a space for conversation and tighten their dominance beyond the militaristic regime.`





Bahram Jalali Pour

Criticizing the play:Hotel Paradiso
Written by a group
Directed by Michael Vogel
From Germany

From Silence to Presence

Using the masks in Hotel Paradiso provides the possibility for the audience to face some comic caricature images of the personages. The stony faces of the performers that pause for a second and stare to the audience remind the comedy of Buster Keaton.

When dialogue is absent the masks as well as other performing elements like gymnastic movements of the performers and the sound effects and music find such essential roles. It means that the absent of dialogue caused the presence of other elements; the ones that usually be ignored under the heavy shadow of dialogue. Just like when we close our eyes and hear the sounds much better.

Hotel Paradiso is something between the grotesque and the black comedy. There are scenes that totally devoted to create a comedy moment and so their presence sometimes would be seemed futile in the process of dramatic act. But as these certain scenes are not highlighted noticeably, the play isn't represented as a merely entertaining comedy. Wearing these exaggerated masks and performing several roles only by four performers somehow remind the theaters in Ancient Greece. We have so many guesses about the number of the performers during the theater and would be surprised when we find out that they are only four.

Mehdi Nasiri

Criticizing the play: The Stewed Knife of the Night

Written by Reza Goshtasb

Directed by Reza Karami Zadeh

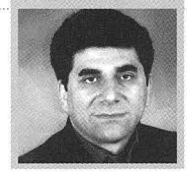
Nightmares of a Butcher

The play totally relies on instinct and magic. The people in a village have been sick because they haven't had meat for several days. But this fact is neither justified factually nor defined logically. This paranoia related to the first human need is just narrated from the view point of a paranoid butcher. The butcher has bought a cow but the hygiene authorities don't let him to slaughter her.

The cow eats all the man's have but has been becoming slimmer rather than being fat and now her bones has protruded.

The play actually shows the insanity of this suspended-in-nightmare man through the magic of blood, meat, cleaver and sickness. The narration smoothly penetrates into the audience mind. Just like a knife that is ingesting the body without any feeling.

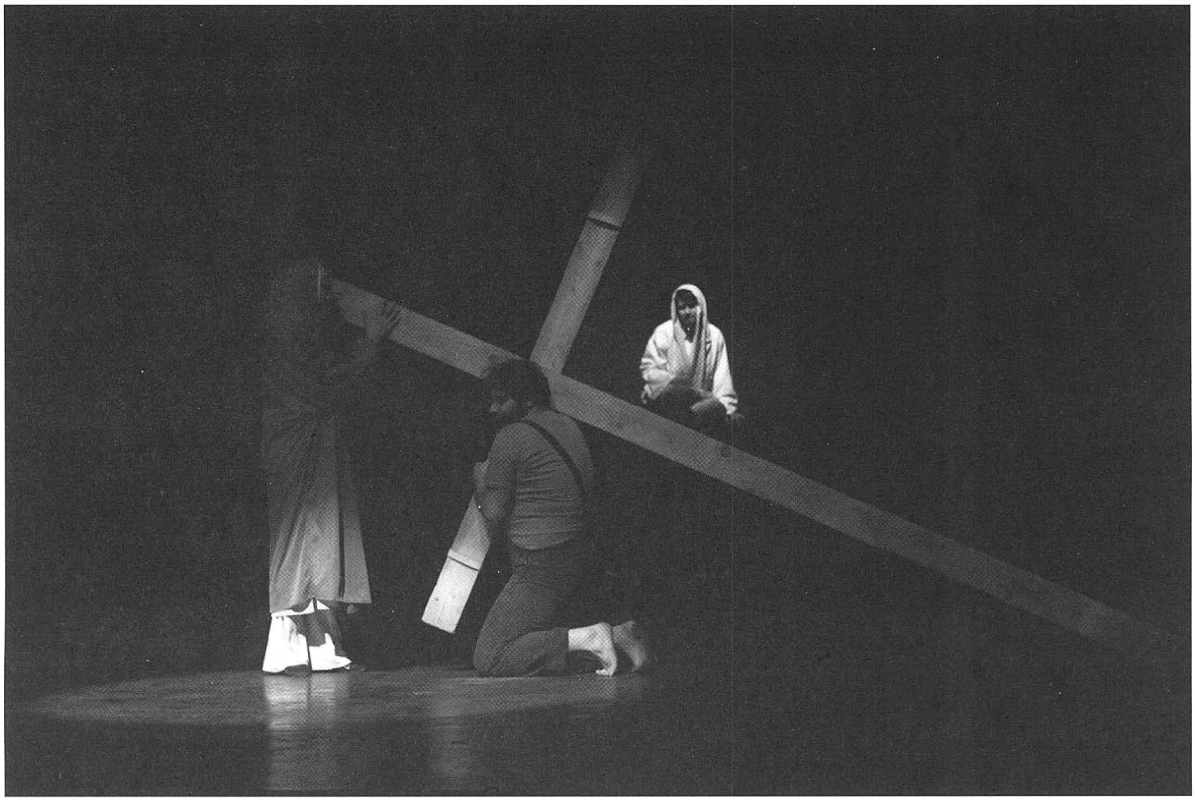
Distraction, paradox, confliction, disturbing the orders of time and place, suspending between the mentality and reality and digging through the worlds of life and death are some of the specifications of The Stewed Knife of the Night. The result of this magic collection is a world drowned totally in nightmares; outcomes of an explosion in the butcher's body and mind. The director has transferred this nightmare from the text to the stage. The audience would be hurled unconsciously into the world of nightmare as he lost the border of the reality and mentality several times during the play.



Hamid Kaka Soltani

Criticizing the play:The Son of Man
Written by Hassan Bastani
Written by Majid Vahedi Zadeh

Why Equalizing and How?



The main struggle of the story is between the Diviners, people and Jesus Christ. The majority of the society is the people who are not able to understand the truth. The playwright's efforts to present the story as a humanistic universal theme is not successful. Confronting a person against the society has been always a very attractive theme; such as Ibsen's the Enemy of the People that might be incomparable to this play. But this play is also a social play with tangible characters and touchable contexts. The characters are describing what is happening on stage all the times instead of acting it. That is why the audience has to listen to some long erosive monologues that are mostly similar to manifests and ruin the suspension at the end of the play.

The play ignores every composition, logic and proportion related to the stage. The characters enter and exit without any reasonable logic. There is always a question where they are coming from, why they come and why they go. Majid Vahedi Zadeh is one of our active directors and has many experiences in directing and acting. I believe if he had ignored his acting and focused on directing this play, the stage would surely be less distracted and inconsistent.

Mehdi Nasiri

Criticizing the play: A Grotesque on Genealogy of Lie and Loneliness

Written and directed by Sajjad Afsharian

Please Laugh at Us

A Grotesque on Genealogy of Lie and Loneliness begins by focusing on a certain theme, discusses about it the whole time and comes to a conclusion about it simply at the end of the play. The title of this play claims that it is supposed to do a genealogy on the lie since the beginning of the creation.

When Pinocchio and the angel stand in front of the audience, search for the one who has never lied and go back quickly as if they are sure that the person would not be find between the audience, the moral manifest of the play is expressed. In order to explore the truth about lying, the play doesn't dramatizing the process. Instead of offering an artistic or analyzing view on the concept or prove its moral manifest, the play just represents some weak comic situations in which something happens because of a lie.

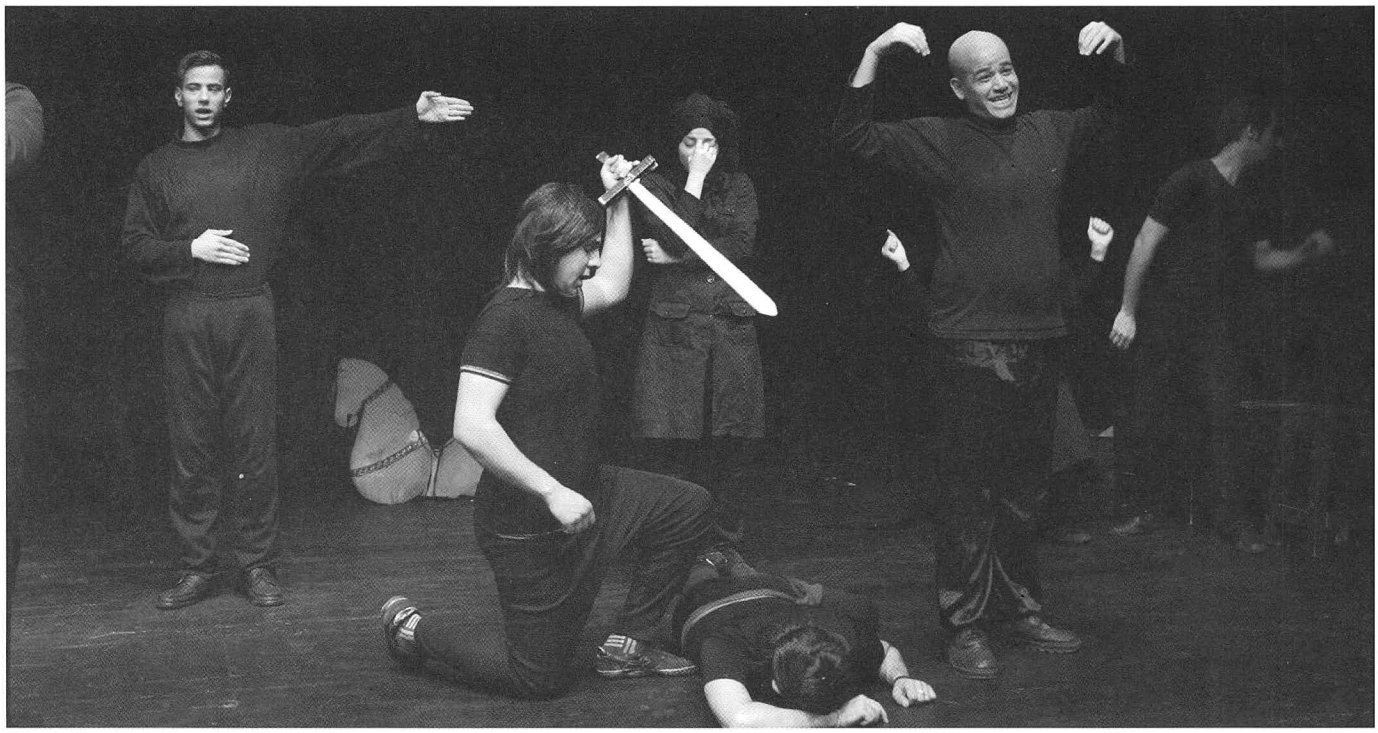
Sajjad Afsharian play is a collection of stunts in comedy that has been influenced by the talents of the performers in improvisation and comedy. If the director has expected the audience's reception and the sound of they laugh, he should have been happy at the end of the theater.

Mehdi Nasiri

Criticizing the play:Macbeth Narrated by the Ordinary People

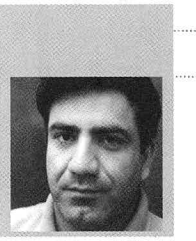
Written and directed by Ofogh Iraji

A Satire about Shakespeare's Macbeth and Undirected Performance



The familiar stories and characters and counting on the audience's knowledge about them is one of the issues that is able to promote the comic specifications and make the audience laughing easily. Inverting the themes of blood, power and violence in Macbeth in a comedy-based performance have built such a condition. The cast set on an empty black and white stage with their same clothes and in a very simple way and just call each other's names and become the characters of Macbeth. Now the audience has this chance to know the characters and compare them with the original ones. So the most important part of the play in creating the comedy has been done based on this knowledge and comparison. This method is one of the easiest methods of comedy, satire, that the audience has parts of the information previously. Ofogh Iraji's play is a satire on the familiar characters of Shakespeare's Macbeth. The play is successful to make the audience laugh in some parts but most of this influence of comedy is indebted to the audience's previous knowledge about the original play.

The satire of Macbeth used both two approaches of comedy which are based on situation and dialogue. Although the play seems to be assisted to create a well-formed comedy at first but it is deviated after a while and the noises and exaggerated movements of the performers don't make the audience laugh anymore.



Masoud Tavakkoli

Criticizing the play: The Red Woolen Coat

Written by Naghmeh Samini

Directed by Afsaneh Mahian

Vacuums and the Flagrant Dotting

This play is basically about women but with no feminist outlook. The role of women is just dominated. But what the director demands for this play have been somehow out of reach. She has wanted to ignore the line of the story and add some complications to it. But this complication keeps the play away from its aims; but not completely deviated. The characters are real and could be seen in our society in the original play. But in theater they seem complicated unreasonably as if they come from the mentality of the doctor or a sick man. They seem to be a nightmare being seen by the sick man. Everything is happening in a vague dark atmosphere. Even the lights of the stage are too weak. The dark…the dark and the dark! The shadow of expressionism is too high to let anything be seen. The shadows are always higher than the people and it is like the disturbed people are afraid of these ominous shadows. These are the shadows that make such odd sounds not the people.

Precipitance is so obvious in the performance and the performers are a bit nervous on the stage. The Red Woolen Coat is talking about a gloomy phenomenon: the prostitutes and taking revenge from them. The playwright has criticized this theme but it is not clear that why the director has got far from it and broken the line of the story. The Playwright has tried to say talking and listening to each other or making conversation is the most logical way to cure the social disorders and traumas. But this issue has not been represented fully on the stage and this is the most important problem of this theater. It is as if the director could not get close to the true meanings of the playwright and that is why there are many vacuums and many empty points between the play and the performance.

Fereshteh Habibi

Criticizing the play: Snow White and the Seven Dwarfs

Written and directed by Nasir Maleki Jou

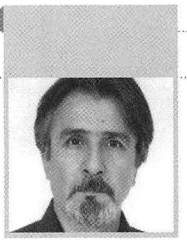
The Fantasy of the Dwarfs World

Snow White and the Seven Dwarfs has a basic idea more than anything else and tries to present a general sketch of this idea to the audience based on forming some detached images. This basic concept is the issue of social dwarfishness that has a comparative portrait in the audience's mind. The contemporary human is living in a world that all of his talents, potentials and knowledge are being kept medium despite all the possibilities for education, occupation, growth and social elevation. This equalized training provides an opportunity for the hidden hands of power to enslave the human in any level with an invisible chain.

In this play we face no complicated concept. There is no drama, no dialogue. There are just short monologues in the beginning of every episode that describe the situation and lead the audience's mind to the wished way.

The spectator who comes to see this play knows that he/she is not supposed to see a different version of this old story. So he just expects to see a symbolic version in which all is remained is just the fantasy of the world of the dwarfs.

The play is full of creative ideas and has this absolute potential to be a sample of the experimental theater. But there are some inconveniences. The cast have no harmony and it seems that the precious work of a performer has been totally ignored. The performers are just present on the stage. The set designing is too poor with no complication and the usage of this limited set prop is also imperfect and unskillful.



Samad Chini Foroushan

Criticizing the play: The Glorious Return of the Battle Men

Written by Shahram Ahmad Zadeh

Directed by Arash Dadgar

A Surrealistic and Contemporary Review

The Glorious Return of the Battle Men is a promising, well-made and memorable play that has adapted from the play "Outside at the Door" written by Wolfgang Borchert, German dramatist in the early 20th century. This is the story of tragic return of a German soldier, Begmann, from the Stalingrad battle in 1945. The play reviews and criticizes the realities of German society between the two world wars which caused the consolidation the bases of Nazi regime.

Outside at the Door is an expressionist play with such a sarcastic language full of monologues that Borchert has wrote it with the goal of estrangement and proving the meaninglessness of the war. Death in this play would be appeared as a gravedigger, the God and a lonely old man who believes that his children don't know him anymore and all they know is the God of death. This expressionist play has been changed to a surrealistic one by Shahram Ahmad Zadeh as a dramaturge and Arash Dadgar as a director that features the whole bitterness, disgust and absurdity of the war with a noticeable potency in a flowing, poetic structure and based on contemporary aesthetical aspects.

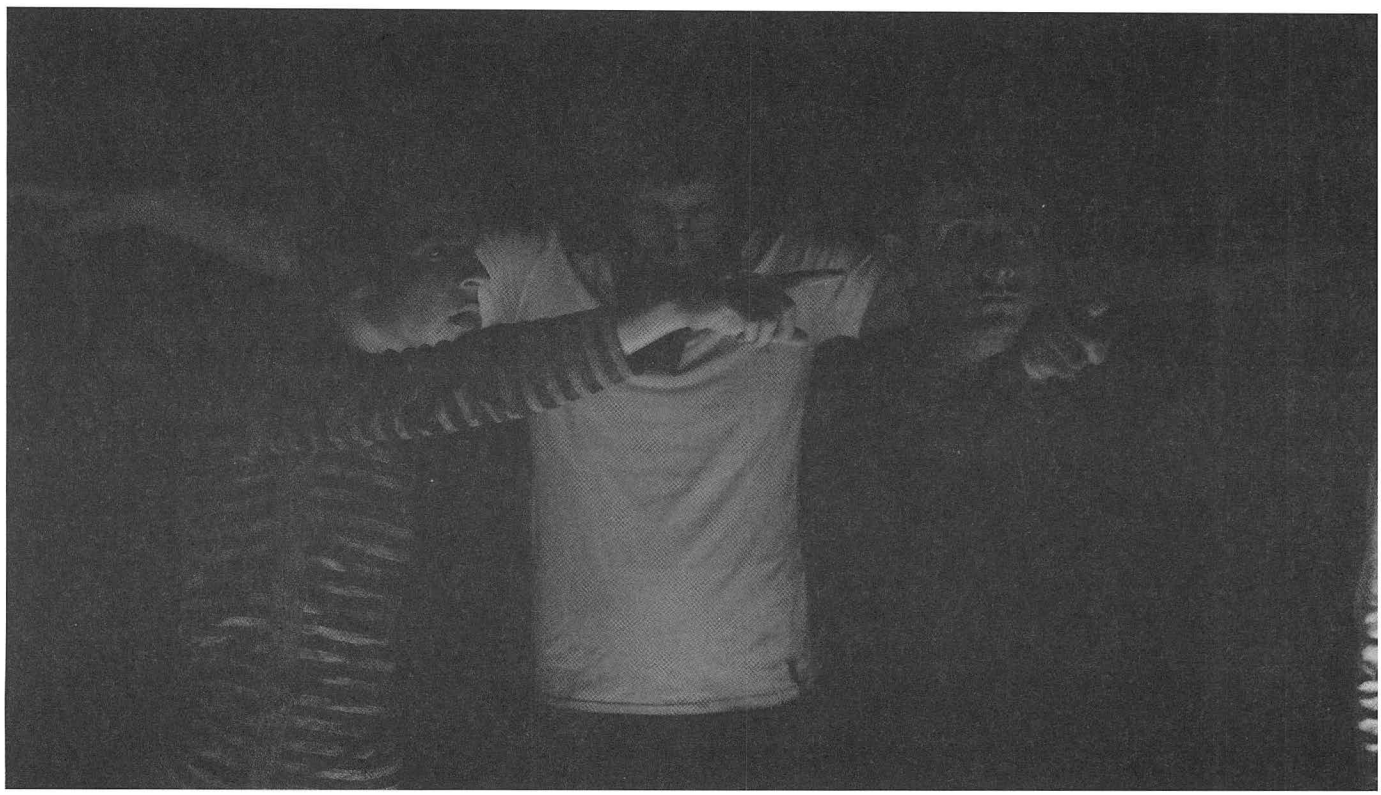
Arash Dadgar, the director that has ten years experiences on reviewing the classic plays and novels from a modern point of view, is a very intelligent, creative and promising director. The one that assumes the dramaturgy and reviewing the classic literature not as an exultance on the grave of the author but as a reviving process in order to provide a new language to communicate with the audience.

Ramin Fanaeian

Criticizing the play: The Bus

Written and directed by Hossein Ebrahimi

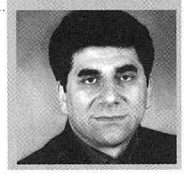
Absurdism and a Hidden Humor



This is the story of people who has been fellow travelers accidentally and the lost in a desert by the driver's mistake. Now they have to cooperate with each other to move forward in a vague place and be freed from this difficult situation. There is an old shepherd among them who takes the role of a leader unintentionally and leads them to the destination by using the religious directions and dies right at the time they reach the end of their journey.

The play contains several humorous and absurd aspects. The audience faces with different short stories narrated by the passengers about their personal lives that help the audience to know them better. Nine of ten of the passengers have no certain reason for their trips and act so passively. They don't know where they are going and so get lost. For them travelling is more important than the destination. They just want to go but they don't. They long meaningless dialogues point that issue as well.

Hossein Ebrahimi, the director, is very successful to shape a creative feature for this play that continues to the end and doesn't fall to the perdition of boringness and repetition. The play is full of performing ideas that are represented by a limited stage props (some chairs and a metal four-ply) and involve the sense of creativity of the audience.



Hamid Kaka Soltani

Criticizing the play: Some Little Pieces of Elias's Birthday Cake

Written and directed by Masoud Hashemi Nejad

Cold like Metal and Stone!

Hashemi Nejad is a young playwright and director who knows about the dramatic narratives and arranging the stage very well despite his non-theatrical major of education. He has a very bitter look to the relations between the people in a social drama and represents the themes of suspicion, lie, misusage and selfishness with an ordinary language. The play is the story of the people who take the chance of being lucky and kind and change any compassion to the hatred and grudge. Although the playwright doesn't applied a new and innovative plan but offers the concept that are tangible for us. The play sometimes gets involved in a kind of repetition which takes one of the most important points of an artwork which is briefness.

The cast could have shown a very smooth performing due to the realistic genre of the play. They have made the roles very believable by their appropriate way of expressions.

Finally the play has some difficulties in shape and content including changing the scenes which takes too long, repeating too much and also not to use part of the set designing properly and consider the correct silence and accent in performing.

Rasoul Nazar Zadeh

Criticizing the play: Melange 2 Temps (Mixture of 2 Times)

Written and directed by BP Zoom Group

From France

Playing with Three Hidden Sides: Oneself, the Other and the Other Ones

The play Mixture of Two Times is based on two different dramatic types. These two are totally different in their appearance but has the same mentality. Mr. B is fastidious in formal coat and pebble-glass specs and combed plain hair that forms an official urban administrator who is so organized and smart. He has adapted himself fully with the normal standards of the society. Mr. P is a clumsy careless man in a strap panties and a thick hat who is so self-confident and relies on his own physical abilities. He hardly copes with the urban norms. They form a heterogeneous couple with each other that each is defined by the presence of the other one.

What we see in this play is a dominance of the view which is formed based on three sides: a view to oneself without the presence of the others, a view from the other one which creates the main struggles and acts of the play and the view of the audience that causes encouragement and persuasion, satisfaction or discomfort, confirmation or denial the acts on the stage.

The sitcom is formed by replacing and playing with these three sides. When a character makes a decision alone that no one knows about it or the audience knows but not the characters.

Mixture of 2 Times shows that a theater could communicate actively with the audience without any complicated concept and only based on the essential element of theater which is indeed playfulness and joy. There is no need to teach and lead the audience all the time.

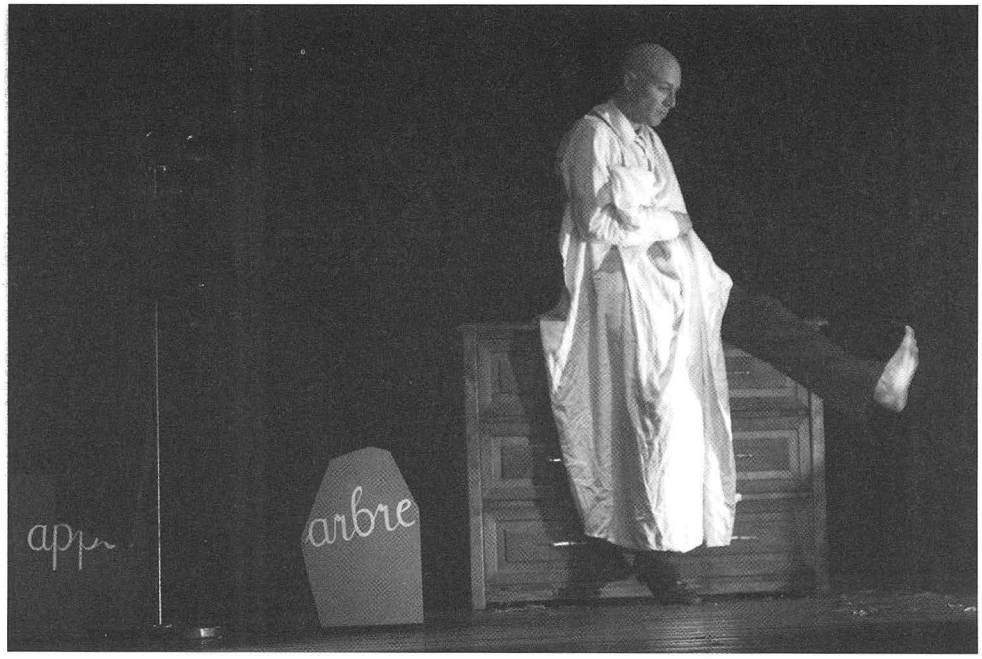
Samad Chini Foroushan

Criticizing the play: Memoire de la Nuit (Memory of the Night)
Written by Philipp Boe
Directed by Matthias Ruttimann
From Switzerland

Entertainment, Having Fun and Nothing More!

Philipp Boe, playwright and performer of the Memory of the Night, is a juggler magician artist. He upgrades the art of juggling, a kind of popular entertainment and not-so-serious performance whose background is almost equal to theater, to a sophisticated entertainment by cooperation of Matthias Ruttimann. It means the Prohelvetia (Swiss Art Company) has tried to give a new artistic aspect to jugglery and the art of tricks.

The location of the play is a room in mystical nowhere land that has furnished with a window, a table and a bird cage covered by a white bed sheet. This mysterious view that delivers a feeling of death and entering to the afterlife is gradually pulled out of the sheet by the very slow movements of the closed-eye performer and makes a magical surrealistic atmosphere that holds the audience's breathe for minutes. This strange mise en scene and set designing has been inspired by an artwork of Rene Magritte, the Belgian surrealist artist, according to the playwright. The process of representing the happenings about the murder of the female character in such a half dream half reality atmosphere and through a performance that prefers to write the acts (the day, the night, death, the sky, the reality, the past, the bird, the murder, the secret, the scream, the moon and the tree on some small boards set on every parts of the stage) instead of saying them and uses magic instead of dramatic logic. This process continues to the time that finally the detective places as the murderer in a sudden turning point and when he accepted the death as an undeniable element of life.



Memory of the Night could not be assumed as a theater but a very modern, evaluated and artistic type of varieties shows and dramatic entertainments that provides a merely joyful experience for the audience based on the tricks and games related to jugglery and magic.

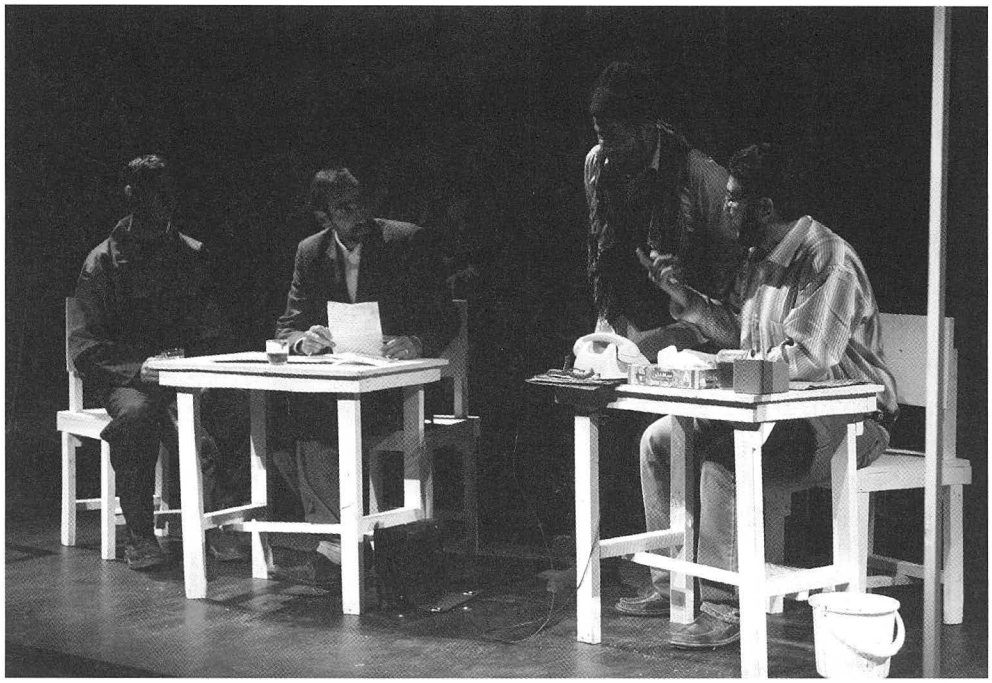
Mehdi Nasiri

Criticizing the play: The Horizon in the Sound of Yellow Birds

Written by Ali Soltani

Directed by Nader Fallah Mobrami

Early Beginning and Late Ending



The most important fault of the play The Horizon in the Sound of Yellow Birds is that everything that is supposed to be presented during the time reveals only some minutes after the beginning. At the beginning the simple set designing including the metal structures of the auditorium with a fine lighting makes a suitable atmosphere for the incidents of the play. So the audience confronts with a believable and concise stage at the first step, accepts that easily and now is waiting to see what is going to happen on this stage.

Then the play starts and the characters enter one by one and get introduced by the situation they are put in them. The process of giving information has been managed very well at the beginning. The director is too successful to welcomes his audience to the world of his theater. But after that the play starts to lose its attractions and move away from the audience. The reason is that the characters, the relations between them and even the theme of the play are too familiar for the audience and he has nothing more to explore. The play then starts to describe the obvious issues and repeats everything several times.

The story is about the submissiveness of the miners against the harshness and carelessness of the employers. But as the play repeats this theme too many times it has nothing more to say from the middle of the play. So the story stops moving forward and what is left is just talking and insistence on some slogans.

Even the well-designed set designing gradually loses its attractions and doesn't help the play anymore especially because using it is too difficult. The wagon moves hardly on the rails and the play spends too much time for it without any necessity.

Homayoun Ali Abadi

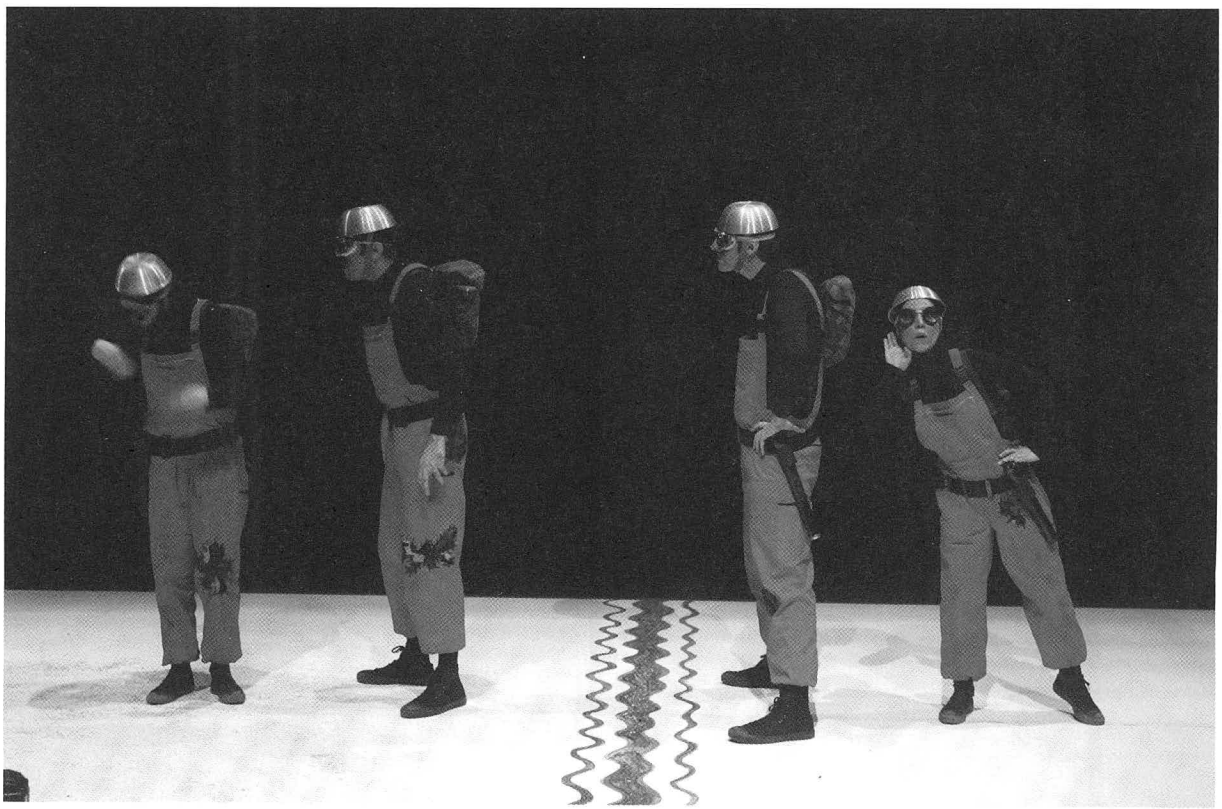
Criticizing the play: Two Liters in Two Liters of Peace

Written and directed by Hamid Reza Azarang

Don't Twist in Poem and its Techniques

Believe that if the audience of the play Two Liters in Two Liters of Peace has ever seen the Fernando Arabal's Picnic in the War Zone, Spanish absurdist playwright, can easily analyze this play in every points and angles. The difference however is that Arabal's play has formed strongly coherent and has been dialogued based on the parameters of absurd theater but this play if full of distractions and impediments. This is a parody of war in which the playwright shows his mental phantasms about what he called ridiculing the war.

Azarang has tried to grant a kind of theatricality to his work by using some dramatic satires and psychophysical ambiguities. But he has failed to make a parody due to the shallow performing of his performers and the jokes and sarcasm, which should be come from a sense of humor, have not easily flown on the stage. Azarang's performance remains stammered and even cannot deliver his ordinary message. The war could be a joke for the opportunists, but the reality is that the war in this play neither has any sarcastic critical aspect nor creates a picnic space, as Arabal version.



Rasoul Nazar Zadeh

Criticizing the play: I'm Iraj, Son of Fereidoon or Three Blood Drops on the Ground

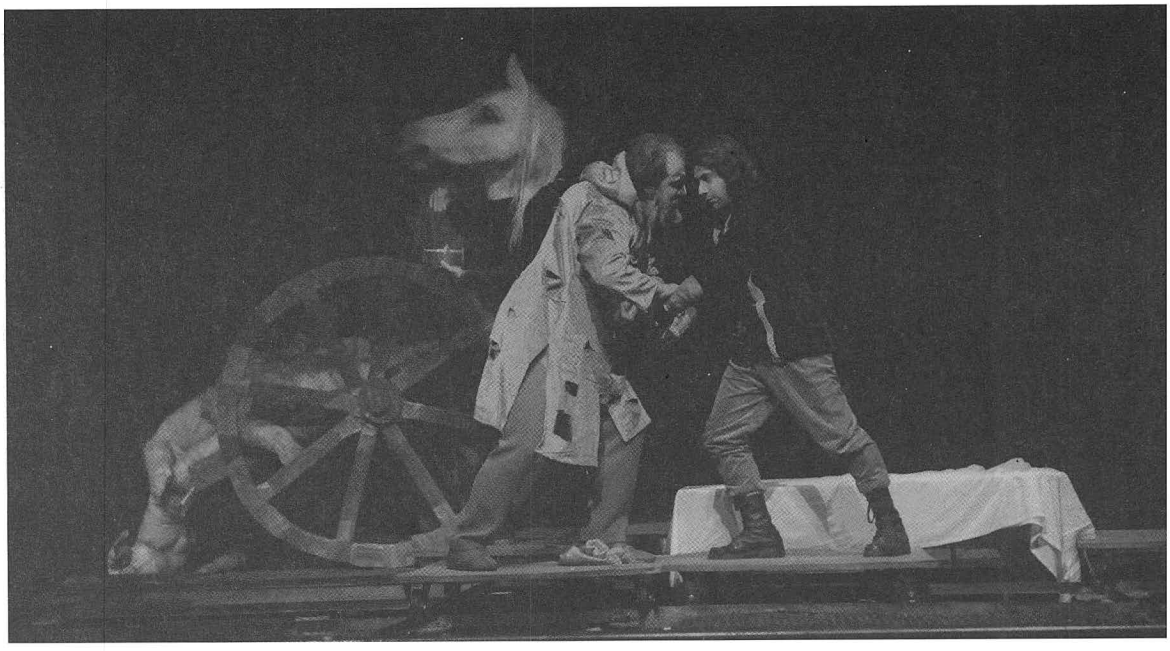
Written by Ali Hatami Nejad and Raouf Dashti
Directed by Abdollah Barjesteh

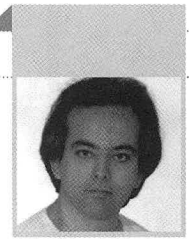
The Cursed Heart of the Frozen Men

The spirit of this play has been taken from a very short reference in The Book of Kings. When Iraj, Salm and Toor (three brothers that have challenge with each other) sleep at night and the king of Yemen brings out a very massive storm by the help of magic powers to remain them asleep forever. The play takes place in such a cold and frozen atmosphere. People have involved in scattering and curse. They have divided to friends and enemies. Everything has been covered by the grudge, revenge and hatred and no one trust the other. The atmosphere, set designing and roles are somehow alike with Shakespeare's works and especially by mixing the history and the fable remind Shakespeare's The Storm.

The director's ideas and set designing are very noticeable. All of the events happen on a platform and there are some rails built on the stage horizontally and vertically that move back and forth. So no one walks on the stage and just pulls from/to different sides. This design allows the director to focus on the dialogues and roles and form the movements based on them. Therefore every parts of the stage have been considered. Sometimes a dialogue in the front part of the stage is completely in harmony with the horizontal movement in the back and makes a multi-conception atmosphere for the audience. This Composition which reflects the distances between the people and the gloomy voices from the frozen larynxes is very well-arranged. It is as if the people have been jailed in a small island each and can't move anymore.

It is obvious that the play (whose idea is noticeable) needs more review and dramaturgy. Currently it is mostly like a report. There is no dramatic struggle and attraction. If the creative work of the director would be ignored the audience may lose the motivations of the characters and give up to follow the scenes.





Babak Faraji

Criticizing the play: Welcome to the Brother's Funeral

Written by Salma Rafiei

Directed by Samaneh Zandi Nejad

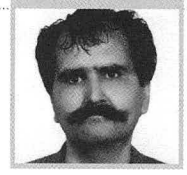
Investigation in Time

The audience of this theater observes these five dimensions: length, width, height, time and spirit. The scenes change anti-clockwise that shows the moving of three dimensions of the length, width and height and also turning the time back and even stop it. At the same time when the scenes are changing and the place of each character is being changed and the props are turning anti-clockwise, the audience forces to see the death from different angles.

The story expresses the playwright's challenges with the issue of death. Each time she shows a certain happening through one of the character's point of view and in the last one she manifests her own desire. The brother dies in each version but the last one; but why? Because the writer afraid of dying! as if she has been always disturbed by the thought of passing time and reaching the end. She says in a dialogue:"Let's go home! It's enough to be here!".

The director also gets along with the playwright and perfectly shows the image of frizzing the time. She tells the story in one hand and moves the audience backward in time by turning the stage props on the other hand. Seems the director wants to keep the audience in a suspended situation.

This theater reflects the inner struggles of its authors and intends to revive the myth of death for the audience. Welcome to the Brother's Funeral is an alive myth for the audience.



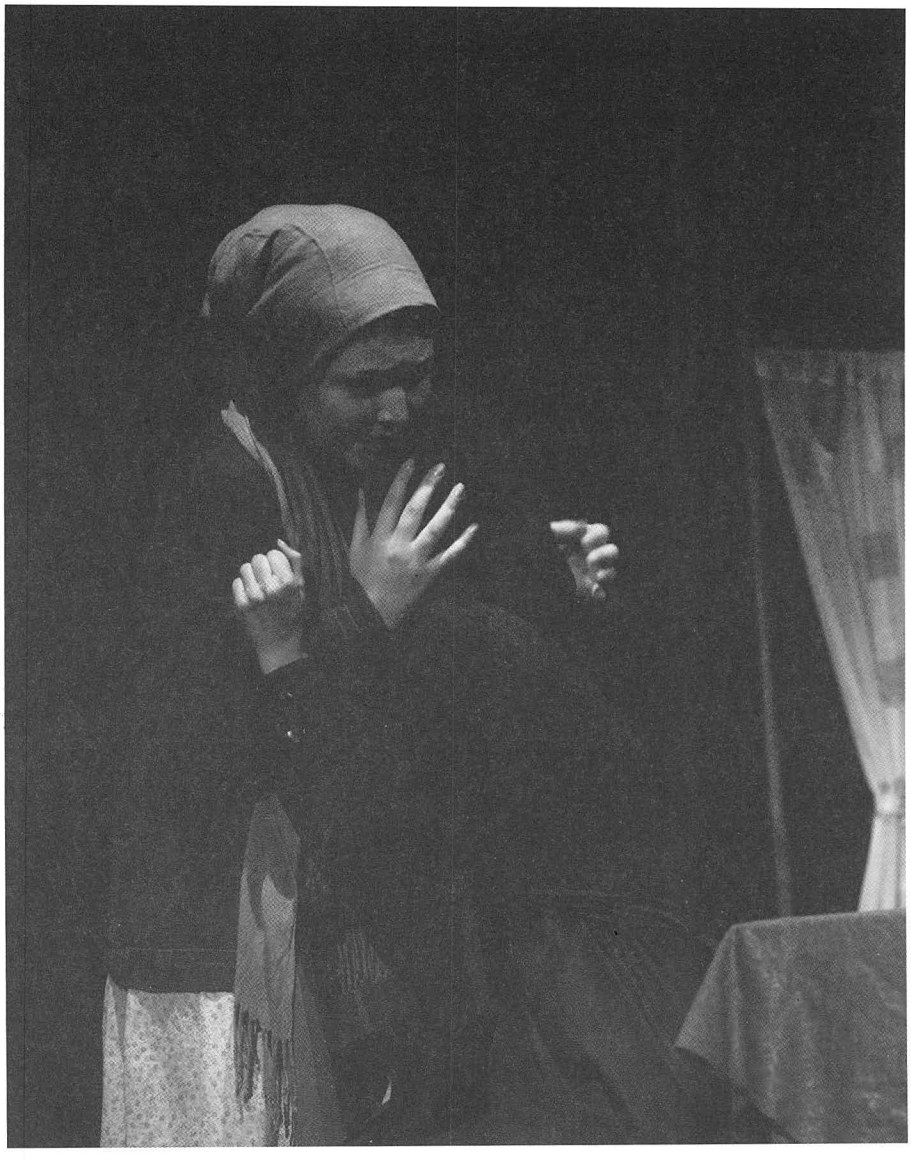
Homayoun Ali Abadi

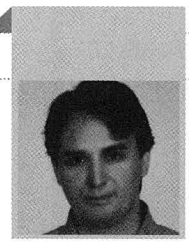
Criticizing the play: The Queen Rust
Written by Sahra Ramezanian
Directed by Farzaneh Salahshour and Mahsa Abiz

The Grace would Sit Somewhere else

It was a slightly theater. Simin and Nasrin could only represent the surface of the great ideas of the playwright with their energetic performing and forgot about the dipper layers of her concepts. This is the sin that I would never forgive the directors for it. The beautiful ending, strong firm dialogues and the substantial structure made this play one of the pure theaters of this festival. In a very short conversation with the playwright I noticed that she has properly investigated the issues of a modern family and put this investigation along with connection, exploring and understanding as the main themes of her play.

Keep up the good work Miss Sahra Ramezanian! How simple you targeted the depth of a relationship and how beautiful you wrote a play that presented a modern tragedy – alike to Arthur Miller's works- despite its shortcomings and faults. I hope that performing these kinds of plays which have something to challenge with and talk about at least please their playwrights and bring them grace as this is said that the grace would sit somewhere else and I hope this young theater group from Mashhad would be more successful in the future.





Reza Ashofteh

Criticizing the play: Death is my Occupation

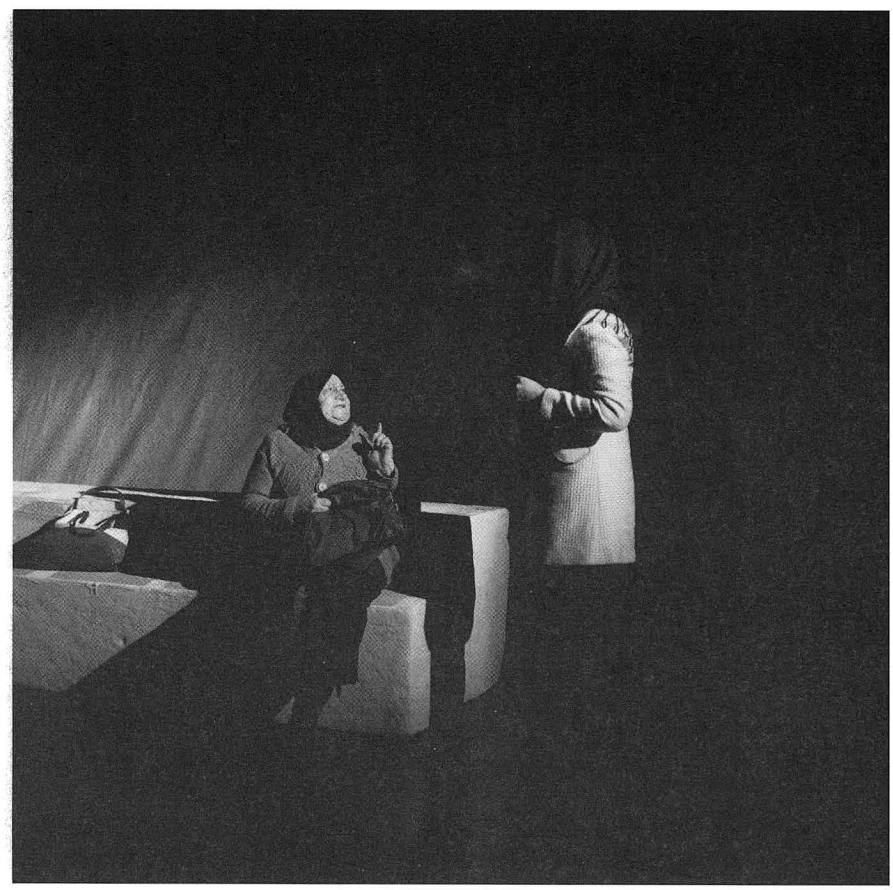
Written by Sahra Ramezanian
Directed by Mohammad Reza Darand and Saeid Zandi

Objectivity and Subjectivity on the Stage

Death is my Occupation has the specifications of both Expressionism and Impressionism but it is more Impressionist. There are moments and subjectivities in this play that are being highlighted too much so that they sometimes get away from their own natural and objective shapes and get belonged to a subjective suspended space. The play has a very flowing process and uses the techniques of the Stream of Consciousness. That is why there is no certain story line and the orders have been disturbed. There is a young girl, Parivash, who has been buried herself alive. Two inspectors are interrogating the dead washer that has been participated in the event to some extent. Parivash has a very malignant brain tumor and is close to die. But she is so out of power to continue her life as her husband also has left her because of her sickness. There is another woman in this story who is in love with Parivash's husband.

The main problem of this play is arguing about the next world which is not very reasonable. Parivash expresses her regret after she dies and as no one knows about the afterlife and everything is sort of vague it doesn't seem logical for a play to discuss about it so directly.

The actresses in this theater show no sense of humor during the play except when Parivash is having her breakfast while Batool is washing a dead. All the attitudes are so nervous and distressed like the mentality of the characters. But the whole form of performing is well-designed and this is the point that makes the play pleasant.



Amir Hossein Siadat

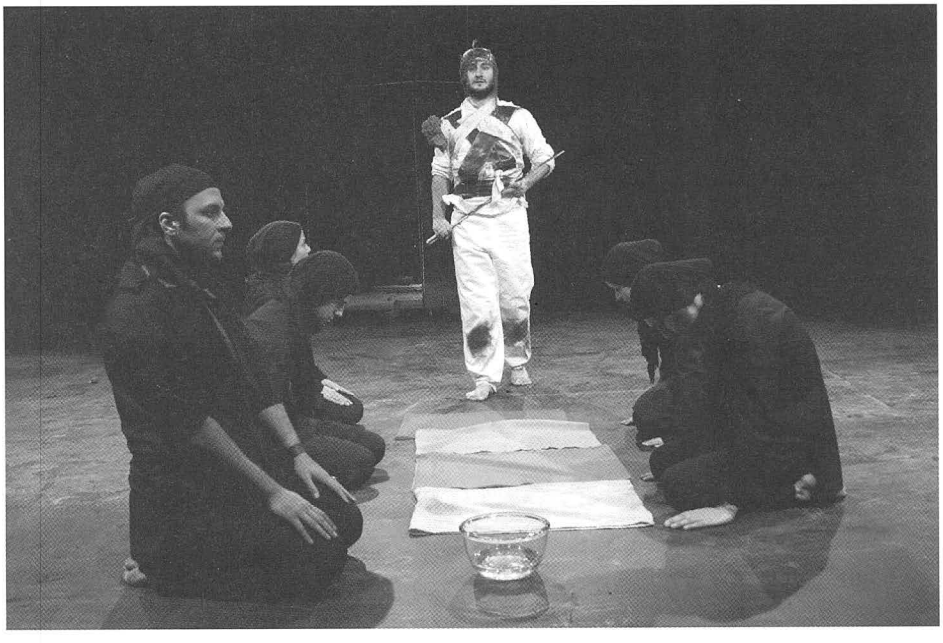
Criticizing the play: You, the Messenger of the King of Parched Lips

Written and directed by Mohsen Ranjbar

The Unanswered Discourse of Tazyieh

Taziyeh, with all of its ritual, mythical and aesthetical values, belongs to the pre-theater era according to its quality of communication with the audience. Theater belongs to the culture of conversation and the culture which in the human individuality, contradiction and difference of approaches have their own definitions and the opposition of any idea would be recognized. But in Taziyeh the roles have no individuality and identity and contrary to the Athens tragedies (that the basic concepts of psychology have been defined based on their complicated characters) have no psychological dimension. Everybody in Tazyieh is positive or negative (good and bad) and that's why the characters are not supposed to challenge the audience's sense of judgment. Everything has been prejudged and both the audience and the performers know that they should stand in the positive side. But in theater the roles are complicated and have psychological aspects that don't place in a spiritual bipolarity of being purely good or purely bad. Their goodness and badness would be cleared by the structure of the story and the audience's analysis. So Taziyeh could be transformed to a theater or drama only when it moves away from its ritual polarities and usual boundaries and applies its familiar elements in a more complicated, vague, humanistic and earth-bound style and gives this chance to the audience to make his own conclusion.

The performing of the performers in this theater is acceptable and the music and audio effects that are in harmony with the performance and the expression lighting provide a certain atmosphere. This collection makes a Taziyeh which is defensible in some moments but due to its distant to dramatic complexities seems abandoned in a frozen body. Although the director claims that he has brought some new forms of performing out of the traditional form of Taziyeh, but as long as any conversation dialects with continuing transformation in form and idea the director takes more from Tazieh than give something to it.



Mehrdad Abrovan

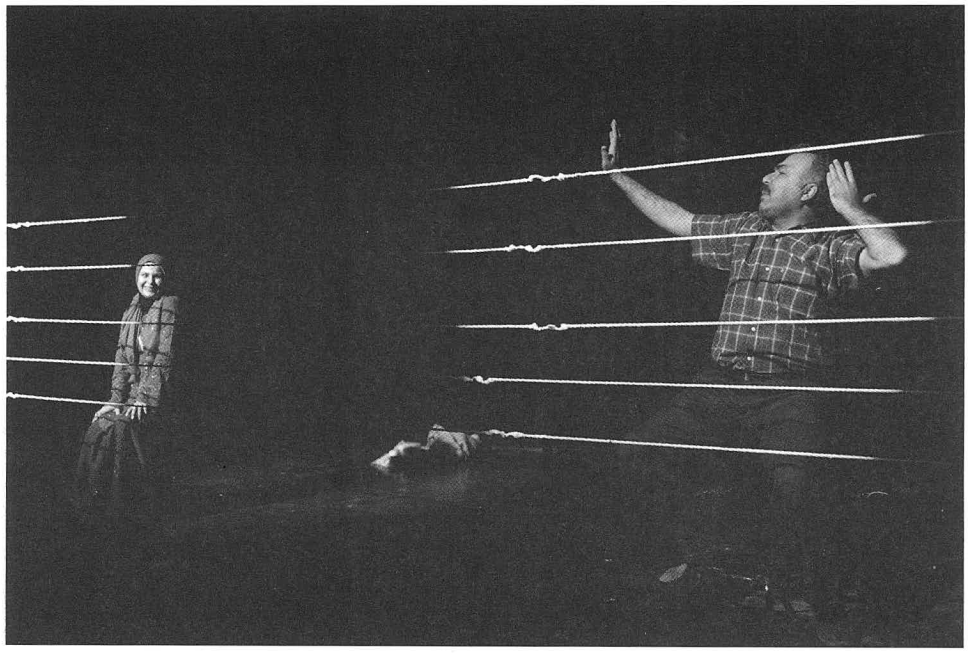
Criticizing the play: A Soft Song for the Universe

Written and directed by Fereidoun Valaei

The Same Old Story: Structural Fault in Playwriting!

A Soft Song for the Universe is a beautiful title for a play; it is an opportunity for me to remind Akbar Radi, a master in playwriting in Iran, who has always been sensitive about the name of the play and notified his students the necessity of using the literal titles.

The play is beautiful too and makes us to believe that there is no distance between theater in Tehran and other cities of Iran anymore and sometimes the ones in other cities are better than Tehran.



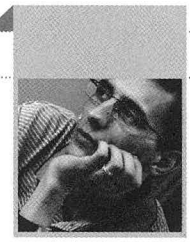
The first vigorous point about this play is its daring theme: the forbidden love between a brother and sister. This theme separates this play from the ordinary theater works and transforms it to a philosophical/psychological drama.

Although the issue of guilt is one of the repetitive main themes in dramatic literature but it has this potential to be argued for ever like any other comprehensive context.

The style of performing is also attracting. The stage has been covered with some ropes that the whole performance takes place beyond them. But the audience ignores the ropes very soon and follows the story.

The basic fault of the play is in structure. The drama starts when it is cleared that Sohrab and Sara are brother and sister; approximately after a third part of the play. Before that the play is just prating. However this is a specification for most of the Iranian playwritings and even the ones written by the masters in this field.

The main struggle of a drama should be shown from the first and reached to the climax step by step as Ebrahim Makki stated in his precious book "Knowing the Elements of Theater". Here the structure of the play goes vice versa as if the story should has been told from the end.



Mehdi Nasiri

Criticizing the play: Au Cul du Loup

A Group Work from France

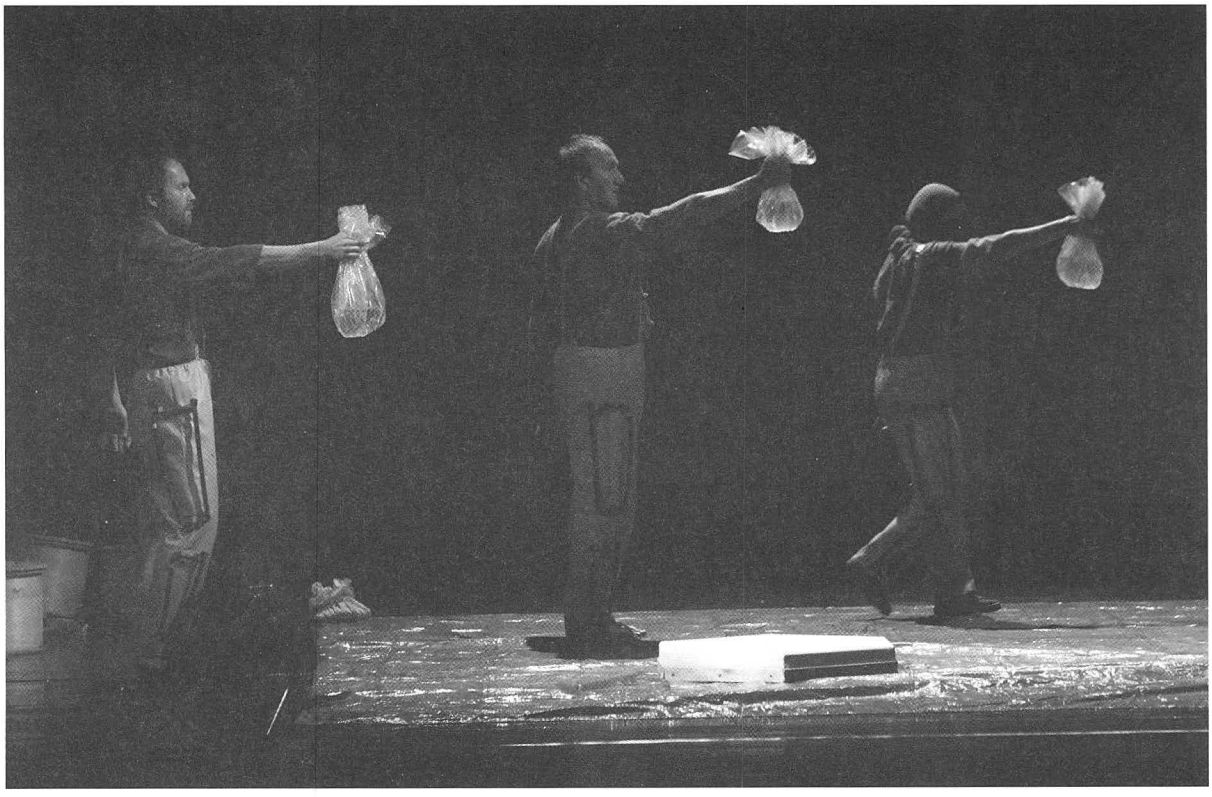
A Combination of Ideas and Sounds

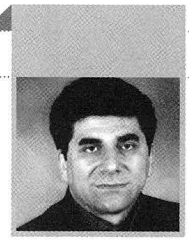
The performance has been able to make a different that at least provokes our curiosity due to its set and costume designing. But what attract the audience attention from the beginning are the sounds; the sounds that are being made by different accessories on the stage. One of the most important characteristic of this performance is a combination of ideas and sounds. The performers use different objects, the strings, the wires and the bulks altogether and produce the sounds that becomes a collaborative ambience of the theater and finds its harmony with the rhythm of movements.

The creative ideas of the group in order to produce the sounds from the still objects are well presented and the audience enjoys listening to the sounds and the combinations and harmony in almost the whole time of the performance. The point is that the group has concentrated on this style fully and shows a very well-arranged process of performing movements (not just some theatrical acts).

But the problem is while the audience is enjoying the sounds and moves, he hardly can make a relation between the concept and the theme with them. So the result would be an incomprehensible totality with some enjoyable details.

The play Au Cul du Loup could be named as a theatrical show or something like a circus according to above mentioned points that would define the level of communication with the audience. It means that the performance can only surprise the audience! This is a speechless journey of some French performers to the bizarre world of the sounds and objects that amazes the audience and nothing more.





Hamid Kaka Soltani

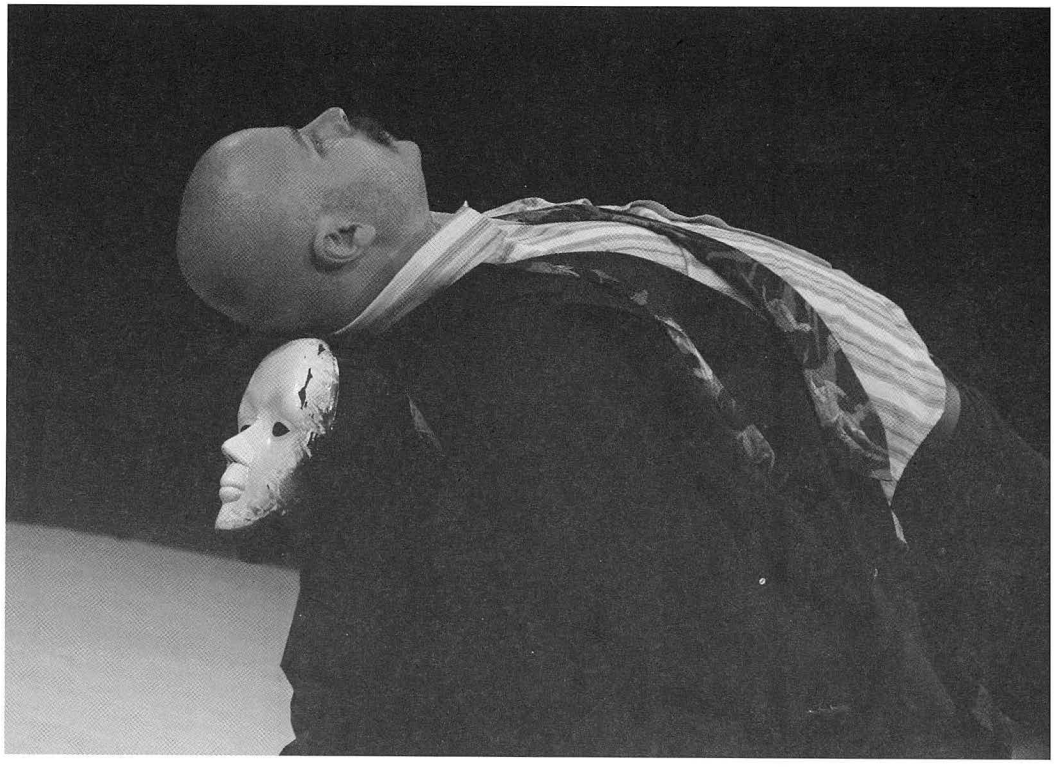
Criticizing the play: Tsunami Riders of this Territory

Written by Amir Alami and Arash Mirtalebi

Directed by Arash Mirtalebi

The Unleashed People in the Virtual World

Tsunami Riders of this Territory is the story of some unleashed people in a geographic virtual land that are waiting for an alien force. The atmosphere of the play is surrealistic and shows a world full of the events that people see them in their dreams! The time and the place are not clear in the play and the dialogues were formed by irrelative words and sentences; words about poverty, invasion, illness, cure, policy and westernization, acceptance and flexibility, etc. It seems that the play is in need for a powerful performing team with different rehearsing sessions based on improvisation. The current group is too young and the members have tried hard in order to show their mentality. But how? This play in a bilinear stage puts the audience in an unrealistic space.



At the beginning the performers show alternatively the states of sleeping and waking up with a certain tune of music. These unreal movements create the first questions in the audience's minds; who are them? Where are them? The performers although show their body flexibility and physical skills but their movements and distressed dialogues fail to communicate with the audience and provide the information about the story and the characters.

The director has experiences something new by the help of innovative styles of performing like performance art, choreography and the influences of the Grotesque, but the distractions in rhythm and plurality in concepts have caused the very important element of theater which is indeed the audience.

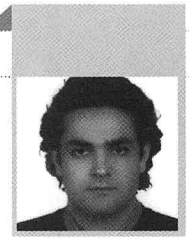
Seyed Ali Tadayon Sadoughi

Criticizing the play: Antoine and the Little Prince

Written and directed by Hassan Bastani

A Step as Extensive as the Internal World of the Human!

Hassan Bastani indicates the current issues of the world by a glimpse on a very well-known story: The Little Prince. He has taken a step as extensive as the internal world of the human and represented the very last moments of Antoine, an aviator, in 80 minutes on the stage. Bastani shows Antoine's ideas about the world, the creation, the human's approaches and the war in his last moments of life. Antoine, an aviator whose plane has crashed and he is dying, meets the daughter of the Little Prince somewhere between the life and death. The girl would be his leader in the way of elegance. We are seeing a circle. Circle of creation in seven days in which everything would be completed along with Antoine. In these seven days, as a plane is being repaired, Antoine is growing mentally, philosophically, ideologically and theologically. It is like the plane is as same as Antoine that is being repaired gradually and getting ready to fly; as if Antoine is getting ready to leave or fly by the help of the girl. But Antoine at the end of the play is totally different from the beginning. We know about his changes and mental evolution by some narrations and voices. The play ends with half dead Antoine in the cockpit taking his last breaths. These seven days have been passed as a moment for him. Bastani as the writer has used the ideas and words of Antoine de Saint Exupéry and also named his character Antoine which presents the Exupéry's thoughts and beliefs implicitly. Bastani has made a connection between the story of The Little Prince, the current world and Exupéry and his own ideas.



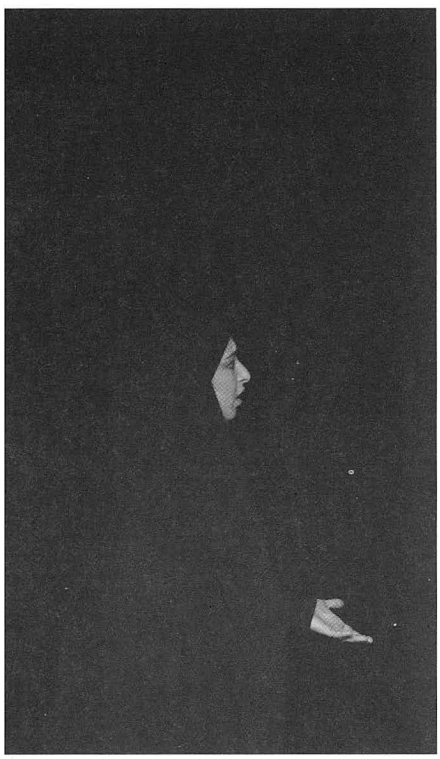
Amir Hossein Siadat

Criticizing the play: The Braided Dream

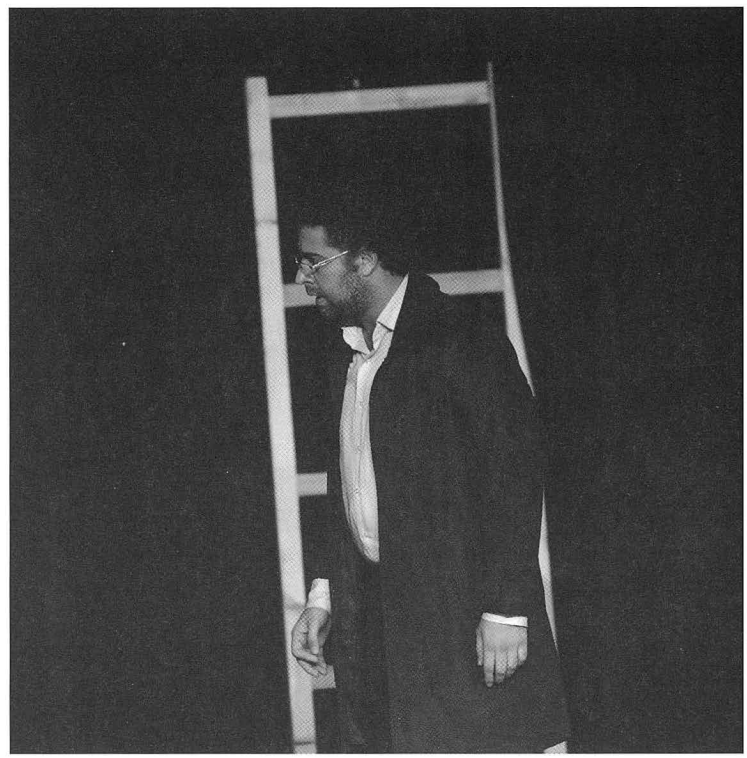
Directed by Reza Abbasi and Amin Salari

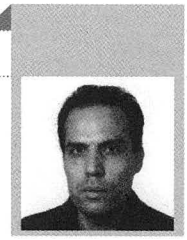
The Unbearable Insignificance of the Slogan

The play is revealer and can not bear the heaviness of the idea that has imposed to it. It just unveils the concepts before plunging deeply to them; it just offers some slogans and reveals their fake identity. The characters of The Braided Dream have no desire. Even if they have, they face no obstacle and even if there is an obstacle, they do nothing to remove it. What is Aghdas thinking of and what does she want? Is she drowning in her husband's dream or has a desire for a new relationship? It doesn't matter. The most important thing is that she does nothing for what she wants or she has in her mind.



Everything has been summarized in talkativeness and slogans. It is as if the director has understood the boringness and silence of the play and used some exaggerated tricks in order to make it seeable and save it from getting boring. The style of performing is too exaggerated and the performers try ineffectively in most of the scenes to force the excitement which is not flowing in the play naturally. The Braided Dream is under the reign of the music; the very monotone heartrending tear shedding music. The most noticeable tool of the director for making the world of the play is some long frames that have been braided to each other and are supposed to create different situations and atmospheres. The lack of connection between these frames and many of images they are supposed to show (such as the aisle, bookshelf, two wings of the father and etc.) is the biggest challenge of the director. Many of the mise en scenes, such as carrying the frames by performers (as a sign of Jesus carrying the Cross) or dropping them off with a disturbing sound boringly repeats many times. The result would be an old-fashioned performance which is separated from its surrounding fully.





Rasoul Nazar Zadeh

Criticizing the play: Joucast

Written by Masoud Shakarami and Kiomars Ghanbari

Directed by Pouyan Peyvasteh

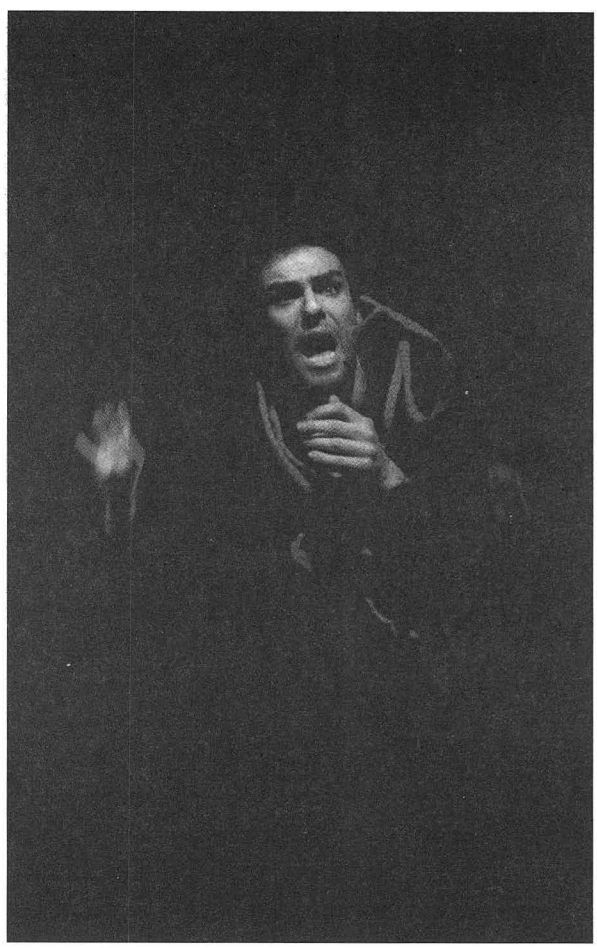
Patricide or Paternalism

Joucast, directed by Pouyan Peyvasteh, is a conservative adaptation of the Sophocles Oedipus the King under the shadow of the imperious and frozen view of university education. What has happened in this play is to replace the signs and elements of the performance and review the original play with a terrified view of accepting the past. It still has a distance with the third level of adaptation which goes along with the theory of the audience's perception. Despite the legend of patricide can be seen in this play but the play reaches to praise the past or Father-Zeus unconsciously by reducing the role of Oedipus and emphasizing on his innocence. That is why it doesn't gain any tragic rebirth in the audience.

The play has paid less attention to Oedipus as a symbol of the next generation who has tendency to grow up but doesn't notice the morality and faith, invade blindly and ignore his father's slowly acts. By the way the confrontation of his view and the previous generation, the generation of his father and Joucast) hasn't formed any motivation and excitement in the play. There is more attention toward Tirseas as a foreteller. He is a super human who knows about the past and the future and the invisible world. He predicts the decadence of the world. So he is more unreal, exaggerated and mystical than spiritual and savior.

The theme of destiny in this play has not applied a visual inter-textual form and is being seen mostly through dialogues and sometimes the mystical voice of Tirseas. As the key role of the story is getting pale the continuous inconceivable words and acts of the characters are not assumed as the result of their destiny. So they are represented as some nightmarish and distracted acts and dialogues that their relations are not very clear and can not communicate with the audience.

The concentration and individualism of the place that is one of the most important signs of Sophocles'es works, has been broken here and so the spatial identity of the performance is scratched and can be understood only through the characters' dialogues.



Mehdi Nasiri

Criticizing the play: The Clouds

Written by Majid Fashkhami, Kiomars Ghanbari and Shima Farahmand
Directed by Seyed Morteza Mir Montazami

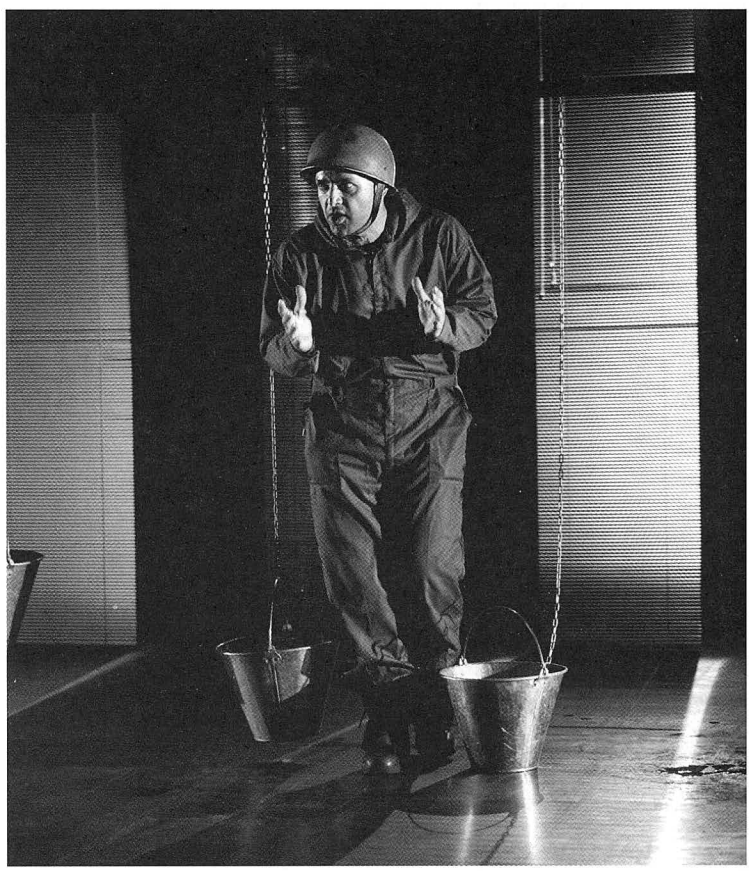
Human, the Mistake and the Death

The classical structure of the drama doesn't define The Clouds at all and even the feature of modern tragedy and structural puzzle are not being applied in order to support the dramatic influences. The main reason is to use the past time as a basic for the structure of the play. But the second reason for decreasing the dramatic influences roots in repeating the styles of narrating for each of the characters. It could be expected that all the narrating styles are being revealed to the end after the two stories of the death that are told by two first characters (the mailing aviator and the bride). The rest of the characters are highlighted on the stage one by one, separated from the others and told the story of their death; that's all!

One of the dramatic failures of The Clouds is that the story has no frame and completed passing way. Nine characters tell their stories about how they die and stand on the clouds at the end. These nine characters could be increased to nineteen or even ninety characters and stories with different symbols and styles which are being connected to each others.

One of the most beautiful scenes which challenges and applies the visual, audible and even conceptual characteristics of the performance is the scene of confrontation of a young man and the sergeant. In this scene all of the characters (the dead ones) have sat on the ground and their red-colored faces have been seen inside some buckets and only the two mentioned characters that have not told their stories yet are being shown under the white light.

The Clouds mostly communicates with its audience by using the performing ideas and dramatic features. Although the buckets and curtains, using the empty spaces, signs and convictions are not very intact, but these elements have become the reasons of success of this play visually. So it could be true that this play has been more successful in the field of directing than playwriting.



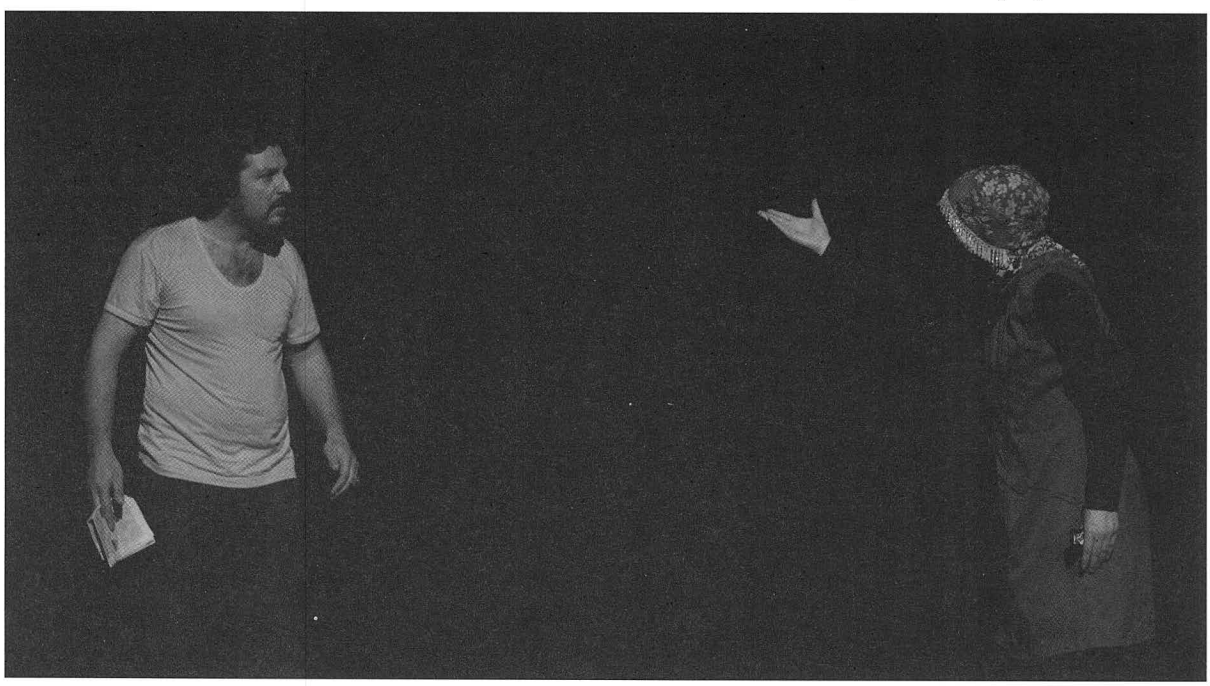
Mostafa Mahmoudi

Criticizing the play: Written and directed by Mohammad Ghasemi

Supporting and Full of Slogans

Patriarchy has prospected massively in the Iranian society in the very past years. This view has been turning pale gradually in the course of time. The current social and cultural situation of the society has accepted the presence of the women in any fields and women also could have extended their presence more and more due to their abilities. This essay is not discussing the preferences of this presence. It is talking about the unilateral view that Mohammad Ghasemi, the playwright, has assumed toward women. The intensified image that he has featured from the issue of sexual discrimination and the patriarchal society in Iran is not fair at all. On the other hand the historical mission that he has maintained for himself to study this issue from the Qajari era to present time, has represented some short stories into the play that are not able to deliver his main approach to the audience. By the way repeating a certain theme over and over not only doesn't attract the audience but also forces the audience to have a kind of defensive place and this could drop the rhythm of the play off and make it boring and tedious.

Performing also moves ahead as same. Choosing the lean actresses against strong actors just emphasizes the views of the director. The only positive point of the performance is its set designing which has been changed in different historical eras with abstracted accessories and made some well-designed frames for each part of the play. Especially in the episode of park in which the audience sees some flashbacks of whisperings of two lovers who have not consummated is one of the most attractive parts of this play.



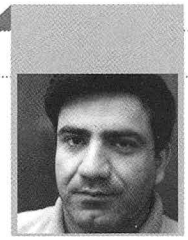
Mohammad Hossein Naser Bakht

Criticizing the play: Pari
Written by Kheirollah Taghi Pour
Directed by Kheirollah Taghi Pour and Javad Nouri

Takht-e-Hozi, Laughing and Some Points

Pari, despite its successful communication with the audience which mostly owes to affective performing of its performers, appropriate rhythm, comic attitude and proper references to the contemporary life, has many shortcomings in the field of playwriting. The most important problem is that the key struggle of the play is too unbelievable. The misunderstanding for the courtiers that causes more misunderstanding in follow is hard to believe. Because in the original play (story of masseur man) the physical specifications of the main character would make it possible that he mistakenly comes to the bath but here this mistake is completely impossible due to the tradition of wearing the women's costume and performing on behalf of them in the performance group in the Qajari era. By the way the style of performing, selecting the performers and make up designing for this mimicry have been disturbed the factuality of the main struggle. This also creates a kind of weakness in theme and the causality between the struggles and offers a very shallow analysis from the relations between the authorities and the underlings and finally reduces the depths of the injustice in a dictator system to a personal revenge and reactions arising from the mental complex.

On the other hand and in defense of the play Pari one should come with this issue that "the story in Takht-e-Hozi performances is not very important and what is more important is the comedy side of the play that makes the audience laugh". I have always emphasized on this issue in many essays I have written about this kind of performance. But it also should be considered that Pari is not a complete version of Takht-e-Hozi that merely decides to amaze the audience but it is a theater that has applied some imitation techniques of traditional performances in order to elevate its audience.



Masoud Tavakkoli

Opening the Gate to the Dialogue

Critic as a producer only writes criticism and nothing more! And maybe he or she does not ruminate about the issue of criticizing that much. By writing criticism, the critic must nurture human spirit and human nature in his or her very own self; enduring others and a very high tendency towards dialogue and conversation. Critic must primarily consider the owner of the work as an "other person" and then as an "artist" and then set out the process of criticizing. Does the National Association of Theater Critics have been successful in this route? The Association attempts to function like at least a three-dimensional mirror. The first and the main task of the Association critics are to hold their pens and write. It covers a wide range from criticizing the shows on the stage to the countries theater-related policies. Of course those plays performed in provincial and local and university and subject-oriented festivals won't be excluded from the scope of these critics. Apart from these issues, the Fadjr International Theater Festival is the biggest theater event in the country and the Association tries more and more to observe important shows and criticize them in a very short period of time. Verbal criticism of shows is among other tasks of the Association that takes place in festivals and through the context of public performances, and the third task of the Association is the presence of its critics in seminars and sessions of criticism in Iran and other countries across the globe. All of these have been present and circulating in this country for years and a huge number of companies request the Association to evaluate and criticize their oeuvre. This is one on the main goals of the Association: to institutionalize the criticism culture through theater and society...

Obviously the Association has not met all of its dreams, but yet confident and delighted – and despite all ups and downs – it can contend that they have stepped towards this route and they have not, even slightly, hesitated throughout this journey.

The art of performance and cultural executives are among the addressees of these works. Although this book does not include all of Association critic's thoughts and ideas, it is another effort in order to create a proper atmosphere for re-thinking and opening the gates to a useful, constructive dialogue. The aim is to destroy the wall between theater people and theater critics so that they can achieve a brand new mutual perception and understanding from each other through a face-to-face interaction. Although we all know that Iranian players and theatre companies' concern is development and nourishment of theater, we should ask this question that: what are critics' – and specially the Association's – concerns?

Behzad Sedighi

Note from Editor in Chief

Theater Criticism as an Idea

"Theater Criticism" is a book written and compiled by the efforts and cooperation of the members of National Association of Theater Critics. The book strives to be the link between the audience and the players in order to rudimentarily evaluate and survey those plays performed in the 30th Fadjr International Theater Festival at the sections including Iranian Theater in Perspective, Iran Theater Competition, International Competition, New Experiments, and Local Theater Winners. This evaluation and survey is called "rudimentary" because it has been authored in a very short and limited time.

Because of the proliferation of plays in this festival and the limited number of critics, we had to take a selective approach and thus four sections of Review, Festival Off, International and Special View and Street Theaters were excluded from this process and 23 critics with extreme honesty and avoiding any kind of bias criticized the shows. In the book you will see that fellow critics have attempted to impartially evaluate the shows performed in the context of the festival based on what they have seen, and suggest some tips and points for them to improve their performances in the next experiments. Nevertheless, impartiality, honesty and the courage of saying what that should be said, are among the main features of the criticism of these critics.

In "Theater Criticism" the authors have attempted to analyze shows impartially, considering various parts of the stage. And just like the periodical magazine "Theater Criticism" in the 27th Fadjr Theater Festival, this collection has been published in both Persian and English to be available to those interested in Iranian and international theater. The difference is that this time only a portion of shows has been translated into English in order to re-familiarize non-Iranians with an outline of criticism in English language here in Iran, and the other aim is to familiarize foreign companies and guests with Iranian viewpoint and criticism, and their ability to seek their ideas about the shows, and perhaps they might compare criticism of these works in Iran with criticism of the very same shows in their own countries.

Now these criticisms is available to you as idea and linking tool of authors and definitely, the ultimate judges will be the wise theater audience. However, with such conditions and the short period of time, it would not be fair if we expect the paramount criticism and the best of a critic. These critics has been authored based on the schedule of the festival and the deadlines, and if there were more of time and the context of this writing and teamwork was out of the festival, surely less of flaws and imperfections could exist in the collection and could meet a wider range of expectations, although according to Hegel, "Nobody is complete, and nothing is flawless."

"Theater Criticism" is not all of what critics have. Because these critics are not the whole critics of Iran, and in this short period of time and these limitations upon hardware and software facilities it is impossible to cover, criticize and analyze all that happened in this festival. We hope that in the upcoming festivals, "Theater Criticism" will receive and include all theater critics to cover all sections and the whole shows of the festival, and both the audience and performers (including playwright, director, actor, designer, etc.) will receive various professional reviews and overall, they can interact and learn from each other and share their own experiences with each other.

Last but not the least, "Theater Criticism" was achieved by the attempts of the group of authors and the artistic and technical team, in addition, the support from secretary of the festival – who is a member of this association and the International Association of Theater Critics – and the collaboration of those who have always admired the dynamic trend of criticism and have helped the critics of this association. I am grateful to all of them.

Rahmat Amini
Director of the Festival

A Precious Experience for the Iranian Theater

From the time when the trend of theater criticism started, criticism and theater has gone through many changes. There were a lot of ups and downs and the presence of artists and theater criticism activists resulted in creation of Theater Forum and National Association of Iran Theater. The establishment of such organizations and institutes and the supports coming from the cultural administrators and chairmen of that time indicates that our theater has progressed a lot and is doing well. There might have been a small progress in some decades but generally, theater criticism has strived to support the theater itself. However, if there is such a thing as theater criticism and the National Association of Iran Theater in some parts of Iranian theater trends, it is only because of the enthusiasm and the high perspectives seen in the goals of the Association. In addition, critics – including the writer, who is a member of this association and the International Association of Theater Critics – have attempted to improve Iranian theater, instead of showing indifference and detachment. Thus, during recent decades, National Association of Theater Critics has taken significant part in manifold theater festivals including Fadjr Festival and has attempted to bridge the gap between the audience and the executive crew. This bridge has been made by criticism sessions and verbal evaluation of association members, or by their written and oral criticism published in professional journals and audio or visual media; and now, similar to the 26th International Fadjr Theater Festival, "Theater Criticism" has been published in two languages, Persian and English, by the efforts of active members of the association and endeavors of my friend Behnam Sadighi as editor-in-chief. What you will see in this book reflects a festival in which I served as its director. I am hopeful that honest criticism from theater critics will result in precious experiences for Iranian theater. Criticism, with all its positive and negative reactions is accompanied by some bitterness and sweetness that can bring us new lessons to be learned.

Index

A Precious Experience for the Iranian Theater | Rahmat Amini 3

Theater Criticism as an Idea | Behzad Sadighi 4

Opening the Gate to the Dialogue | Masoud Tavakkoli 5

Pari | Mohammad Hossein Naser Bakht 6

The Lines of the Memory | Mostafa Mahmoudi 7

The Clouds | Mehdi Nasiri 8

Joucast | Rasoul Nazar Zadeh 9

The Braided Dream | Amir Hossein Siadat 10

Antoine and the Little Prince | Seyed Ali Tadayon Sadoughi 11

Tsunami Riders of this Territory | Hamid Kaka Soltani 12

Au Cul du Loup | Mehdi Nasiri 13

A Soft Song for the Universe | Mehrdad Abrovan 14

You, the Messenger of the King of Parched Lips | Amir Hossein Siadat 15

Death is my Occupation | Reza Ashofteh 16

The Queen Rust | Homayoun Ali Abadi 17

Welcome to the Brother's Funeral | Babak Faraji 18

I'm Iraj, Son of Fereidoon or Three Blood Drops on the Ground | Rasoul Nazar Zadeh 19

Two Liters in Two Liters of Peace | Homayoun Ali Abadi 20

The Horizon in the Sound of Yellow Birds | Mehdi Nasiri 21

Memoire de la Nuit | Samad Chini Foroushan 22

Melange 2 Temps | Rasoul Nazar Zadeh 23

Some Little Pieces of Elias's Birthday Cake | Hamid Kaka Soltani 24

The Bus | Ramin Fanaeian 25

The Glorious Return of the Battle Men | Samad Chini Foroushan 26

Snow White and the Seven Dwarfs | Fereshteh Habibi 27

The Red Woolen Coat | Masoud Tavakkoli 28

Macbeth Narrated by the Ordinary People | Mehdi Nasiri 29

A Grotesque on Genealogy of Lie and Loneliness | Mehdi Nasiri 30

The Son of Man | Hamid Kaka Soltani 31

The Stewed Knife of the Night | Mehdi Nasiri 32

Hotel Paradiso | Bahram Jalali Pour 33

The Silence of the Sea | Mehrdad Rayani Makhsous 34

Thousands Leagues under the Sea | Mostafa Mahmoudi 35

In Search of Birth and Extinction of the Mammoths | Samad Chini Foroushan 36

Half of Me | Mehrdad Abrovan 37

Welcome to the Global Village Pinocchio | Reza Kiani 38

Dracula | Ali Jafari 39

The Author is Dead | Fereshteh Habibi 40

Say Full Stop and Start Again | Reza Ashofteh 41

Cidromaque | Mehdi Nasiri 42

Miss Julie |Homayoun Ali Abadi 43

Hidden behind the Walls of this House | Mehrdad Abrovan 44

Richard III | Samad Chini Foroushan 45

The dream | Ramin Fanaeian 46

The Third Saturday of the Week | Saeid Mohebbi 47

Love and the Majesty | Mostafa Mahmoudi 48

The Misty Mansion | Rasoul Nazar Zadeh 49

Month of Mehr from the Year 60 | Saeid Mohebbi 50

The Skylight | Ramin Fanaeian 51

Blood Dancing | Reza Ashofteh 52

South from North West | Mostafa Mahmoudi 53

Divine Comedy: The Hell | Saeid Mohebbi 54

Sheetal Dance on my Death | Hamid Kaka Soltani 55

The Murderer | Hatef Jalilzadeh 56

Periodo Nero | Samad Chini Foroushan 57

Watch out the Cat | Mashhoud Mohsenian 58

The Feuilleton | Hamid Kaka Soltani 59

Leo | Behzad Sadighi 60

○ Iranian Theater in Perspective

△ Local Theater Winners

▲ New Experiments

✸ Iran Theater Competition

✹ International Competition

▣ International

Book of Theater Criticism

Theater Criticism

Journal of the 30th International Fadjr Theater Festival
Tehran | febrruary 2012

Proprietor: National Association of Theater Critics of Iran
Director: Nasrollah Ghaderi
Editor-in-chief: Behzad Sadighi
Head of Editorial: Masoud Tavakkoli
Executive Manager and Editor: Mehdi Nasiri
English Translation: Azadeh Faramarziha
Art Supervisor: Hamid Nikkhah
Lay out and typesetting: Hoonart Studio

Theater Critics: Reza Ashofteh, Mehrdad Abrovan, Seyed Ali Tadayon Sadoughi, Masoud Tavakkoli, Ali Jafari, Bahram Jalali Pour, Hatef Jalil Zadeh, Fereshteh Habibi, Samad Chini Foroushan, Mehrdad Rayani Makhsous, Amir Hossein Siadat, Behzad Sadighi, Babak Faraji, Ramin Fanaeian, Hamid Kaka Soltani, Reza Kiani, Homayoun Ali Abadi, Saeid Mohebbi, Mashhoud Mohsenian, Mostafa Mahmoudi, Mohamad Hoseyn Naserbakht, Rasoul Nazar Zadeh and Mehdi Nasiri

Printing Supervisor: Ali Behestani
Printing: Ganjineh Miniature

Address: Unit 2, first floor, No.10, Arshad Alley, Nejatollahi St., Tehran
Tell: (9821) 88 94 49 64

Special thanks to: Reza Moattarian , Siyamak Zomorodi Motlaqh and group of photography of Fadjr International Theater Festival
And
Mohammad Ali Shehni Dasht Goli, Rahmat Amini, Fatemeh Kobarian, Manijeh Faridi Mehraban, Jalal Tajangi, Atabak Naderi, Vahid Lak, Javad Ramezani, Mehdi Hajian, Mahin Sadafi, Bahram Shadan Far, Afra Hoghoughi, Mahta Karimi, consultants in Art Deputy of Ministry of Culture and Islamic Guidance and Institute of Developing Contemporary Arts

Theater Criticism

Book of the National Association of Theater Critics of Iran

Journal of the 30th International Fadjr Theater Festival

25 January - 11 February 2012 | Tehran