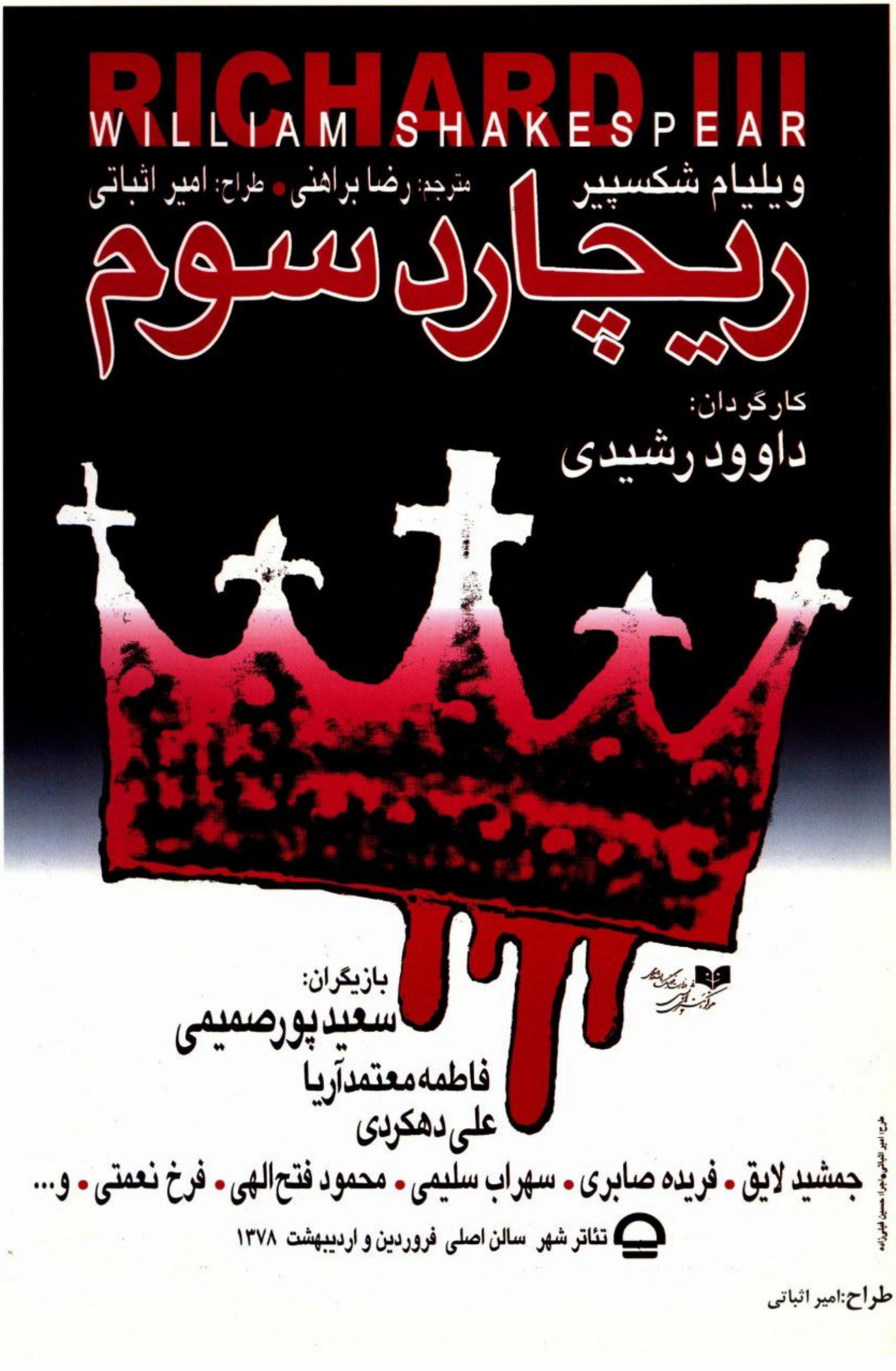
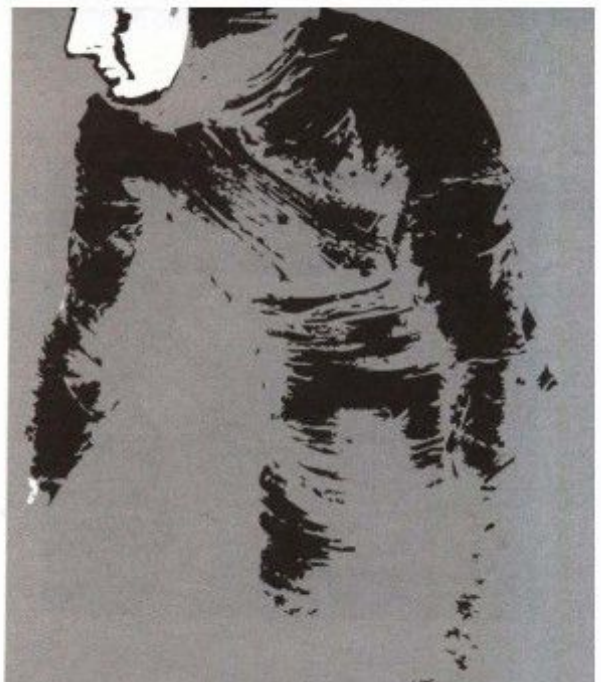
نشریه روزانه

بیست و یکمین جشنواره
بین المللی تئاتر فجر
۱۳۸۱



طراح: امیر اثباتی



نشریه روزانه

بیست و یکمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

شماره هفتم /۷ بهمن

مدیر مسئول: مجید شریف خدایی

مدیر اجرایی: مسعود پاکدل

سردبیر: سیدافشین هاشمی

دبیر تحریریه: ساسان پیروز

مدیر هنری: مهدی پاکدل

طراحی و صفحه آرایی: مسعود نوروزی

بخش بین الملل: حافظ آهی

بخش داخلی: عباس غفاری

خبر: محمدرضا حسین زاده

گزارش: سام فرزانه، آزاده کریمی

نیلوفر رستمی

تحریریه: رضا شیرمرز، مریم رجایی

فراز فلاح نژاد، زهرا ابوعلی، آزاده سهرابی، بهزاد مرتضوی

صبا رادمان

همکاران این شماره:

ایرج زهری، عبدالحسین مرتضوی، بی تا ملکوتی

رضا کوچک زاده، میترا علوی طلب، افشین خورشید باختری

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

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

روابط عمومی: محمد بهرامی

(با همکاری علی هاشمی و مهدی آگاهی)

لیتوگرافی: فرآیند گویا

چاپ: تابان

www.iranamayesh.com

خاستگاه و روند تحولی تئاتر

۷- برای ارزیابی خاستگاه و روند تحولی تئاتر کشور هیچ رویدادی به اندازه‌ی جشنواره تئاتر فجر، نتوانسته و نمی‌تواند مبنای عمل و تئوری‌پردازی باشد. اینکه در مدت دو هفته، کلیت توان تئاتری یک کشور، آن هم به شکلی بکر و تازه در معرض قضاوت، ارزیابی، نقد و بررسی، رقابت و.... قرار گیرد و امکان مقایسه و کسب تجربه فراهم شود و همزمان اجراهای داخلی در کنار اجراهای بزرگی از کشورهای صاحب تئاتر حضور یابند، از نقاط عطف همه ساله تئاتر است. هم از لحاظ زمانی و ملی، این زمان مهم است و هم از نظر تقویم سالیانه‌ی برنامه‌ریزی داخلی و بین المللی تئاتر. یکی از مواردی که بعضاً توسط بعضی از اظهار نظر کنندگان عنوان می‌شود برگزاری جشنواره با انتخاب و نمایش آثار برتر سال گذشته است اما این دوستان توجه ندارند که این شیوه به نو بودن حرکت، تازگی آثار، جذابیت حضور، امکان رقابت و مقایسه، و... لطمه می‌زند و اصولاً نمی‌دانند، جشنواره یعنی عرضه جدیدترین محصولات هنری، ایجاد انگیزه و زمینه‌سازی بروز خلاقیت‌ها. در کنار این جشنواره عظیم و سرنوشت‌ساز، جشنواره‌های موضوعی در تهران و شهرستان‌ها خود زمینه‌های مختلفی برای روند تحولی تئاتر کشور فراهم کرده است و امروزه جریان عمومی تئاتر قابل قیاس با گذشته‌ها نیست. حتی سیر تحول چنان پیشتاز و خلاقیت آفرین بوده که فرصت رجعت به گذشته و ارزیابی میزان پیشرفت فردی برای تک تک هنرمندان فراهم نبوده استو فقط در ایام جشنواره گاه این توجه برای هنرمند میسر می‌شود. هر سال در جشنواره تئاتر فجر به شکلی عملی، سیاست‌های هدایتی و پیش‌برنده‌ی تئاتر کشور رقم می‌خورد و چون موجی قوی و موثر، در سطح کشور منتشر شده و با عنایت به توسعه ابزار نوین ارتباطی، هنرمندان تئاتر در گوشه گوشه ایران با این تحولات آشنا می‌شوند. ضمن اینکه گونه‌های مختلف تئاتر، اعم از عروسکی، طنز، سنتی و آیینی و... به شکلی کاملاً مجزا و تخصصی با وجود جشنواره‌های ویژه مورد ارزیابی قرار می‌گیرند.

مجید شریف خدایی

فهرست

اخبار جشنواره / ۲

نمایش امروز / ۹

در دایره قسمت / ۱۵

نقد دیروز / ۱۶

نمایشنامه کوتاه / ۲۷

بخش انگلیسی / ۲۷

نگاه / ۳۲

چه کسی برای چه نمایشی دست می‌زند؟

معمولا رسم است که تماشاگران پس از پایان هر اجرایی دست می‌زنند، برای بعضی‌ها کم و برای بعضی نمایش‌ها زیاد.

البته برای این رسم گروه‌های خارجی مستثنی هستند و معمولا تشویق آنها تمام و کمال صورت می‌گیرد، مخصوصا اگر نمایششان کمدی هم باشد و زیاد هم بخنداند. ولی وای به حال گروهی که اجرایش قابل فهم نباشد. امروز این اتفاق در اجرای اول نمایش «پوزه چرمی» افتاد.

با اینکه هم متن و هم کارگردانی و هم بازی دو بازیگر آن بسیار خوب بود اما تماشاگران پس از پایان نمایش، چنان سرد و بی‌روح دست زدند که خستگی در تن بازیگران ماند.

نمایشنامه برتر انجمن نمایشنامه‌نویسان خانه تئاتر چگونه انتخاب می‌شود؟

عباس شادروان عضو انجمن نمایشنامه نویسان خانه تئاتر ایران و عضو کانون ملی منتقدان، تئاتر یکی از داوران کانون منتقدان در بخش مسابقه می‌باشد. از آنجا که وی کلیه نمایش‌های بخش مسابقه را می‌بیند به عنوان وکیل تام الاختیار انجمن نمایشنامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر برای انتخاب نمایشنامه برتر جشنواره امسال انتخاب شده است.

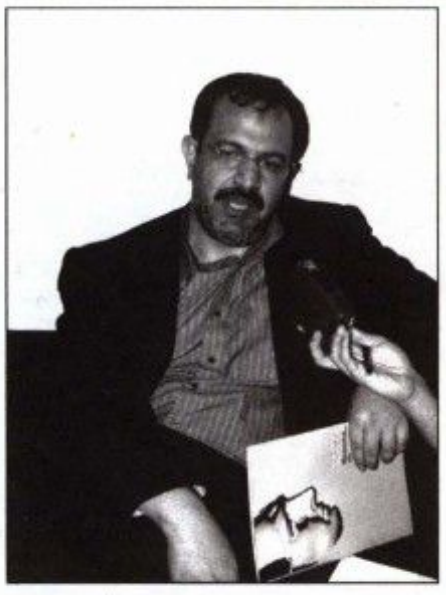
لازم به ذکر است که انجمن نمایشنامه‌نویسان در راستای حمایت از نمایشنامه نویسی اقدام به انتخاب نمایشنامه برتر از بین نمایشنامه‌های بخش مسابقه جشنواره تئاتر فجر خواهد کرد.

امروز بدون نمایشنامه خوانی

جشنواره‌ی نمایشنامه خوانی در روز هفتم هم غایب دارد. امروز قرار بود نمایشنمه‌ی «تانگوی تخم مرغ داغ» اثر اکبر رادی به کارگردانی ناصح کامکاری خوانده شود اما ایشان به دلیل دیر آماده شدن فیلم اجرایشان در برنامه‌ی عصری با نمایش از حضور در جشنواره عذر خواستند. ایشان قصد داشتند کار را با استفاده از دو بازیگر و البته پخش فیلم قبلی نمایشنامه خوانی کنند.

این ویدئو پروژکشن هم بساطی شده!

جناب وزیر، میهمان نمایشهای جشنواره



عجب حس قشنگی است دیدن مسئولین رده بالای تئاتر در یک جشن به این بزرگی.

عجب حس قشنگی است وقتی مسئولین برای هنر هنرمندان ارزش قایل می‌شوند.

شب گذشته جناب آقای مسجدجامعی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی با حضور در تئاتر شهر برای دومین بار در طول برگزاری جشنواره از نمایشهای جشنواره دیدن کردند.

جناب وزیر علیرغم گرفتاری بسیار شدید کاری در جشنواره حضور یافتند و از نمایشهای تله موش و ایوانف دیدن کردند و سپس مجبور شدند جلسه مهم خود را در محل تئاتر شهر تشکیل دهند و به امور جاری بپردازند.

به هر حال این حرکت جناب وزیر و علی‌الخصوص مهندس کاظمی که دقت بیشتری را برای رسیدگی به امور جشنواره صرف می کنند جای تشکر دارد.

جشنواره بیست و یکم به روایت تصویر

اگر برای دیدن نمایشها به تالارهای بزرگ سری زده باشید حتما این تلویزیون بزرگ مستقر در سالن‌ها را دیده‌اید. این تلویزیون‌ها سه روزی است که شروع به پخش اخبار و اتفاقات جشنواره به صورت روز به روز کرده‌اند و تماشاگران می‌توانند قبل از شروع نمایش در سالن‌های انتظار از این تلویزیون استفاده کرده و از اخبار جشنواره مطلع شوند. البته مواظب باشید هیجان زده نشوید چون ممکن است خودتان را هم در تصویرها ببینید چرا که این آقای سیف‌الله صمدیان با دوربین‌اش لحظات بسیاری ثبت کرده است. او و گروهش در تلاشند تا بیست و یکمین جشنواره را ماندگار کنند. ای کاش شما هم می‌توانستید مثل ما تلاش شبانه روزی این مرد خوش اخلاق را ببینید که چگونه در این زمینه و همچنین برگزاری نمایشگاه عکس فعالیت می کند.

بازگشت میهمان

حمید مظفری پس از اتمام مراسم بزرگداشت رحلت پدر گرامیش در شیراز به تهران آمد و شب قبل جزو میهمانان تئاتر شهر بود. به این هنرمند و کارگردان ارزنده تسلیت می گوییم.

ویژه نامه ماهنامه سینما - تئاتر منتشر شد

ماهنامه تمام رنگی و گلاسه سینما - تئاتر به مدیر مسئولی و سردبیری حسین فرخی حاوی اطلاعات کامل نمایش‌ها و اطلاعات کلی جشنواره بیست و یک منتشر شد.

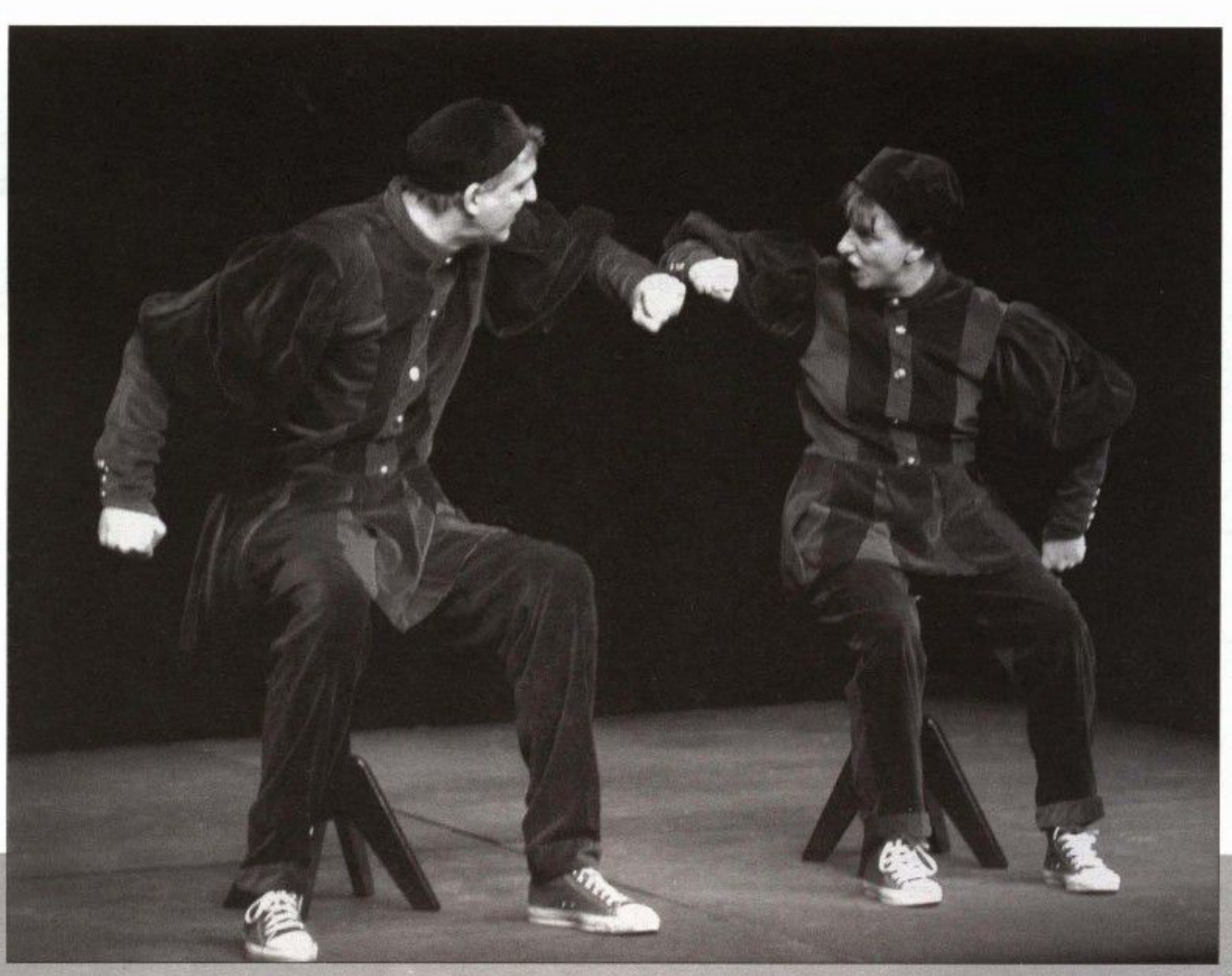
این ویژه‌نامه در کلیه کیوسک‌های مطبوعاتی و همچنین کتاب فروشی‌های تالارهای برگزاری جشنواره در دسترس هنرمندان و علاقمندان می‌باشد.

همه چیز درباره آخرین اجرای «ها!هملت»

عجب قیامتی بود دیروز. همه دلشان می‌خواست آخرین اجرای این نمایش را از دست ندهند. تماشاگرانی که اجرای اول و دوم نمایش «ها!هملت» را دیده بودند به دیگران هم توصیه کرده بودند حتما این کار را ببینند، بلیط‌ها که از قبل پیش‌فروش شده بود، میهمانان هم که آمده بودند، پس نتیجه می گیریم که عجب قیامتی بوده.

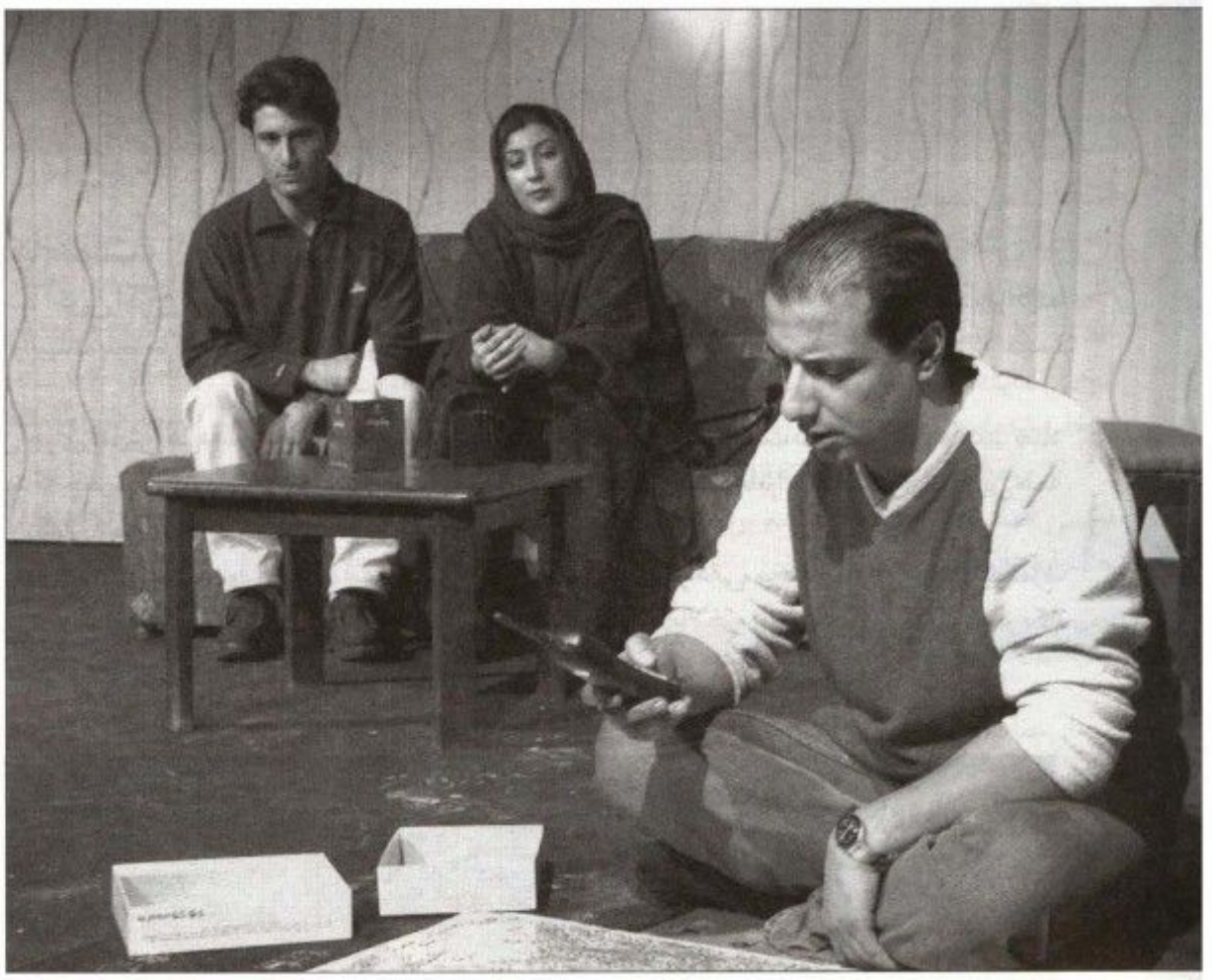
روز گذشته جمعیت بسیاری برای دیدن سومین اجرای نمایش ها!هاملت به تالار اصلی تئاتر شهر آمده بودند و بسیاری هم پشت درب‌های تالار ماندند. تعداد تماشاگرانی که نتوانستند وارد سالن شوند به حدی بود که چندین نفر زیردست و پا ماندند (حیف که عکاس محترم بولتن نبود تا ما برای شما تصویر کنیم این همه اشتیاق را!) در آخر هم تشویق بیش از اندازه تماشاگران نشان از مورد توجه قرار گرفتن نمایش داشت.

این نمایش میهمانان ویژه‌ای هم داشت: اعضای آی - تی - آی، داود رشیدی، استاد محمود دولت آبادی، بهزاد فراهانی، مجید جعفری، عباس جوانمرد، جمشید لایق، محمدرضا شریفی‌نیا، پرویز پورحسینی، محمد متوسلانی، اعضای محترم هیات داوران بخش مسابقه (بالاخره داوران هم فرصت کردند از یک نمایش خارجی دیدن کنند. شانس با آنها یار بود که دیروز دو نمایش را برای داوری در برنامه داشتند) و...



دنیای مردگان و زندگان

گزارشی از جلسه‌ی نقد و بررسی نمایش «روی زمین» به کارگردانی افروز فروزند



جلسه‌ی نقد و بررسی نمایش «روی زمین» به نویسندگی و کارگردانی «افروز فروزند» توسط اعضای کانون ملی منتقدان (مهرداد ابروان، سعید تشکری و علی جعفری) در ساعت ۲۱ در تالار کوچک تئاتر شهر برگزار شد. در این نشست‌علاوه بر منتقدین تماشاگران نیز به ارائه نظرات خود درباره‌ی نمایش پرداختند.

در ابتدای این جلسه، سعید تشکری به نمایشنامه‌ی روی زمین اشاره کرد و گفت: این متن، هرچند جانمایه‌ی تازه‌ای نداشت ولی متن خوبی بود که کارگردان، چیز جدیدی به آن نیافزوده بود و ما دیدگاه کارگردانی خاصی را در این اجرا ندیدیم.

مهرداد ابوان (منتقد دیگر این جلسه) به وجود تکرار در هر سه اپیزود اشاره کرد و گفت که در اپیزودهای دوم و سوم نیز، مضمون اپیزود اول است که تکرار می‌شد.

ابروان در ادامه‌ی این سخنان خود همچنین افزود: این نمایشنامه به لحاظ طرح و توطئه، مشکل داشت زیرا، دلایل بسیاری از حوادث نمایشنامه مشخص نمی‌شود. هرچند کلیت کار مورد تایید من است چون صاحب این اثر به خوبی توانست با تماشاگر ارتباط مناسبی برقرار کند.

علی جعفری (منتقد دیگر این جلسه) از کارگردان پرسش کرد که آیا در اپیزود شخصیت «نیکو» زنده بود یا مرده؟ و در پاسخ ایشان، خانم کارگردان پاسخ داد که این شخصیت، مرده بود و روح او در صحنه، بازی می‌کرد.

این منتقد به نقش عنصر «غافلگیری» اشاره کرد و گفت: غافلگیری در اپیزود سوم مناسب و به‌جا بود ولی در اپیزود اول، خیلی زود، لو می‌رفت. در این لحظه از بحث، خانم کارگردان با تکان دادن سر، سخن این منتقد را تایید کرد که علی جعفری از وی خواست چیزی بگوید اما خانم فروزند گفت: من آمده‌ام که حرفهای شما و تماشاگران را بشنوم و این، باریم بسیار مهم است.

در ادامه این بحث، مهرداد ابروان به کار بست شیوه‌ی «گروتسک» در نمایش اشاره کرد و گفت: انتخاب آقای امیر جعفر، به‌جا و مناسب بود زیرا تماشاگر، در لحظاتی متحیر می‌شد و در لحظاتی هم، لبخند به لب می‌آورد.

سعید تشکری به طراحی دکور این نمایش اشاره کرد و گفت: دکور این صحنه مبین متن نمایش نبود و حس و حال آن را تداعی نمی‌کرد.

در پایان این گفت‌وگو تماشاگران از منتقدان و عوامل این نمایش پرسشهایی کردند که در مقابل، پاسخهایی دریافت کردند.

گزارش جلسه نقد و بررسی نمایش «آن سوی خط» به کارگردانی ساسان قجر

جلسه نقد و بررسی نمایش «آنسوی خط» نوشته و کار «ساسان قجر» از استان زنجان با حضور وی و اعضای کانون ملی منتقدان تئاتر ایران متشکل از: صمد چینی‌فروشان، علیرضا احمدزاده و مصطفی محمودی در تالار هنر برگزار شد.

در این جلسه علیرضا احمد زاده در خصوص متن نمایش گفت: متن در نمایش مذکور به مفهوم رایج وجود ندارد. وی افزود: تاریخ تئاتر، مسیر خود را طی اعصار مختلف با تجارب گوناگونی طی کرده تا جایی که به پرفورمنس رسید. این تئاتر که هم اکنون مشاهده کردیم یکی از پیشرفته‌ترین گونه‌های تئاتری است که «تئاتر بدن» نامیده می‌شود.

عضو کانون ملی منتقدان تئاتر تصریح کرد: موضوع تئاتر مذکور با توجه به اینکه از زبان استفاده نکرده، موضوعی جهانشمول را نیز داراست.

صمدچینی فروشان نیز در ادامه جلسه پیرامون متن نمایش افزود: اولین نکته‌ای که در اجرا جلب توجه می‌کند وجود یک خط داستانی بسیار کوتاه و موجز است. اما در عین حال طرح و فکر کوتاهی که در این خط داستانی وجود داشته به عرصه خلاقیت کارگردان تبدیل شده است. وی اضافه کرد: آنچه که در این نمایش شاهدش هستیم تئاتر بی‌کلام است. مجموعه‌ای از تصاویر و روابط بدون کلامی که شکل دهنده اجراست.

چینی‌فروشان در ادامه سخنانش به حضور کاراکتر «زن آواره» در نمایش اشاره کرد و او را به عنوان راوی داستان معرفی نمود. وی همچنین مواردی را از متن، در خصوص وجوه مشترکی که «فلوت» بین زن و سرباز بوجود می‌آورد سخن گفت.

مصطفی محمودی نیز به بحث در خصوص ظرایف جامعه شناختی موجود در متن پرداخت و انبوه مفاهیمی که در انتها سبب می‌شوند تا مخاطب با یک سوال بزرگ مواجه شود. با این توضیح که انتهای کار، به نوعی آغازی برای درگیری فکری مخاطبان است، این موارد را جزو بخشهای مثبت متن نمایش «آن سوی خط» دانست.

ساسان قجر در ادامه جلسه پیرامون طرح داستان نمایش گفت: طرح داستان از ابتدا چیزی نزدیک به هفت یا هشت خط بود. پس از اینکه کار را آغاز کردیم به فضاسازی پرداختیم و اتودهای مختلفی را تجربه کردیم تا توانستیم به اجرای فعلی برسیم؛ کارگردان نمایش «آن سوی خط» همچنین در خصوص وجوه مشترک ایجاد شده بین زن آواره و سرباز گفت: من تلاش کردم تا این هدف را القا کنم که برخی اجسام نیز می‌توانند، خود به تنهایی راوی داستان باشند.

همانگونه که مولوی هم تاکید دارد: «بشنو از نی چون حکایت می‌کند...» یعنی در واقع حضور فلوت در بخش‌های مختلف نمایش باید برجسته شود و همپای زن آواره، فلوت نیز به نوعی نقش راوی را بازی کند که نقطه مشترک او، زن و سرباز است.

علیرضا احمدزاده در ادامه جلسه گفت: پایان نمایش، اندکی بسته است و تکلیفی که با مرگ سرباز و بازگشت فرمانده سابقش به صحنه توسط کارگردان روشن می‌شود، به نوعی پیام خاصی را نیز به مخاطب القا می‌کند که چنین امری برای چنین نمایشی یک ضعف محسوب می‌شود؛ وی همچنن در خصوص اجرای نمایش گفت: ضعفی که در اجرای کار وجود داشته این بوده که ساسان قجر به دلیل اینکه خود، بازیگر نقش نخست نمایش بوده، در مقام کارگردان نتوانسته هدایت مناسبی بر روند اجرایی داشته باشد که به اعتقاد من، این مساله یکی از مهمترن ضعفهای اجرایی کار به شمار می‌رود.

صمدچینی فروشان نیز در خصوص اجرا گفت: در ابتدای کار و هم زمان با ورود زن آواره به صحنه (که از محوطه سالن نمایش صورت می‌گیرد)، به وجود آمدن تلاقی گذشته و حال غیر قابل قبول می‌نماید. وی افزود: در نمایش بی‌کلام ضرورتی وجود ندارد که با فریاد پایانی، کار را به انتها رساند. چرا که این دوگانگی بوجود آمده، کار را دچار اشکال می‌کند.

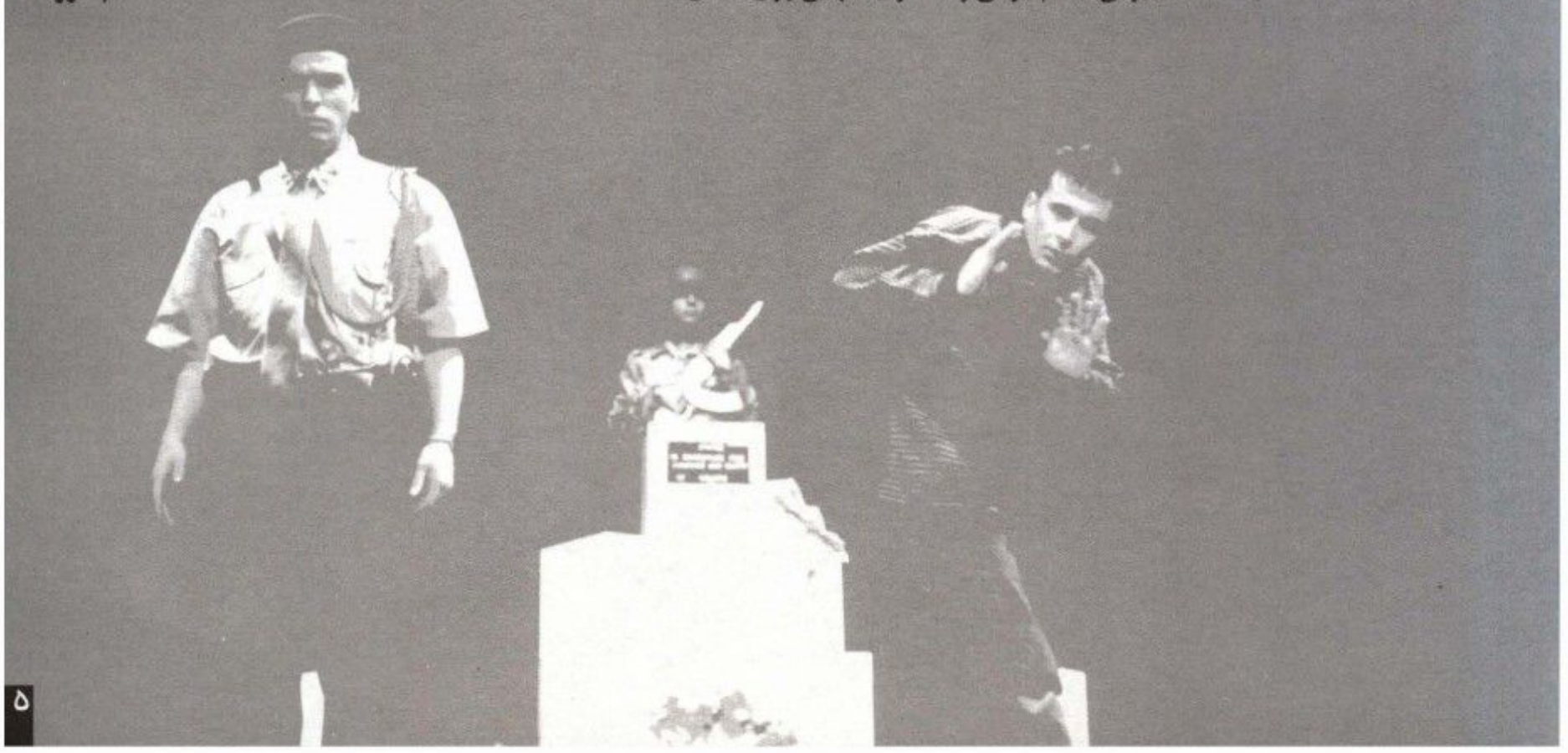
عضو کانون ملی منتقدان تئاتر تصریح کرد: تمرکز اجرا بر روی فلوت به عنوان یکی از محورهای اصلی کار به چشم نمی‌خورد. ضمن اینکه صحنه پایانی نمایش بدون زمینه سازی کافی است.

مصطفی محمودی نیز در یک جمع‌بندی سایر اجزای صحنه اعم از: طراحی صحنه، لباس، موسیقی را مثبت ارزیابی کرد و مجموع کار را، جدای از برخی نقایص آن، پذیرفتنی دانست.

ساسان قجر پس از صحبت‌های ارائه شده در پی سخنانی پیرامون دوگانگی به وجود آمده در انتهای کار گفت: من باید بر این مساله تاکید کنم که در پی دستیابی به یک نقطه مطلوب و کشف نشده بودم که پیوند دهنده فضای تجربی و فضای موجود در کار باشد. در خصوص نقش فلوت نیز باید متذکر شوم که هدفم روایت قصه توسط سرباز برای زن آواره بودو تلاش کردم تا این مساله را به تصویر کشم که بازگشت زن در انتهای نمایش، بازگشت برای دستیابی به گم گشته‌اش بوده؛ حال اگر نتوانسته‌ام این هدف را منتقل کنم. طبیعتا در این بخش دچار ضعف هستم.

پایان بخش جلسه مذکور، پرسش و پاسخ حاضرین در سالن با منتقدین و کارگردان نمایش بود.

م .فرزاد



به تماشا سوگند

به بهانه‌ی اجرای نمایش «در مصر برف نمی‌بارد» به کارگردانی علی رفیعی

علی رفیعی از معدود کارگردانان ـ و نیز طراحان ـ این «کهن بر و بوم» به شمار می‌آید که با هر اثرش سبک و شیوه و نگاه و دیدگاه مشخص و متمایزی به تئاتر را پی می‌گیرد.

رفیعی در طراحی و کارگردانی در جست‌وجوی تئاتری است، پالوده (استیلیزه)، که حرکت محوری‌ترین عنصرش باشد. او مانند «گوردون کریگ» از واقع‌نمایی دوری می‌گزیند و پیوسته بر جنبه‌ی دیداری نمایش ـ چه در طراحی صحنه‌ی پویایش و چه در رهبری بازیگران ـ تاکید می‌کند و مانند «ماکس راینهارت» که می‌خواست تئاتر را از بند ادبیات رها کند، رفیعی نیز می‌کوشد دراجراهای خود، به بیان و زبانی نمایشی (تئاتریکال) و کاستن از وجه ادبی دست یابد. آزادی از «ادبیت متن» گرایش تئاتر تجربی و معاصر جهان، بویژه در فرهنگ «متن باور» ما، کاری است بسیار اساسی و بنیادین.

همچنین سوی دیگر آثار رفیعی، جست‌وجوی زبان گفتاری خاصی است که هر کلمه و هر واژه آن، در صحنه، به یک عمل و یک شئ قابل تبدیل و تحویل باشد. گرایش او در استفاده از متون کهن ـ در اجراهای مبتنی بر نمایشنامه‌های ایرانی‌اش ـ دست یافتن به زبان آرکائیک پرجنبش و حرکتی است با تصاویر ذهنی سرشار کاری که «ژان کلودکاریر» در دراماتورژی‌هایش برای پیتر بروک، همواره در پی آن است.

بر همین اساس است اگر می‌گوییم علی رفیعی در تئاتر معاصر ایران از معدود کارگردانان و طراحان صاحب سبک و شیوه به شمار می‌رود؛ کارگردان‌هایی که تعداد آن‌ها از تعداد انگشتان یک دست چندان فراتر نمی‌رود؛ و سبک و شیوه‌ای که از ترکیب لحن نمایشی در زبان، بیان بدنی بازیگران و طرحی پویا و متحرک شکل می‌گیرد و تماشاگر را به ضیافتی برای تماشا دعوت می‌کند.

عبدالحسین مرتضوی

راست، بدان گونه، عامی مردی ـ شهیدی

برای محمد چرم‌شیر

«دفترچه‌ای دارم مملو از جملاتی که سال‌ها خوانده‌ام و شنیده‌ام. قوت قلبم بوده این دفترچه همهٔ این سال‌ها. وزنِ اندیشه برای مبتلا نشدن به ابتذالی که نباید دامن‌گیر می‌شد. حالا دیگر دیرزمانی است در آن دفترچه چیزی نمی‌نویسم. رهایش کرده‌ام. چرا که دیگر آن همه را باور ندارم، چون دیگر نمی‌یابم کس یا کسانی که این همه را با آنها تقسیم کنم...».

اینها برخی سطرهایی است از آن چه «او» دربارهٔ «تعهد» برایم نوشته است. سطرهایی است از آن خونِ دلی که گاه‌وبی‌گاه در یادداشت‌های کوتاهش می‌بینم و گاه اشک و گاهی طرح خنده‌ای. از آن چه «او» با تمام گاه ریش انبوهش و گاه تراشیده‌اش، «او» با تمام آشفته‌حالی آشکار و پنهانش. او، او که همه دیگر می‌دانیم گاه از نظرها پنهان می‌شود و سر به گریبان تنهایی خودفرو می‌برد. او که با صداقت وقتی می‌پرسم چرا؟ می‌گوید: گاه تمام می‌شوم، گاه اشکی و گاه طرح خنده‌ای...

او که وقتی از شمار نوشته‌هایش بپرسی نمی‌داند و به یادش نمانده و وقتی می‌پرسم چرا؟ لااقل صادقانه تقصیر به گُرده می‌گیرد و با حسرت، با حیرت آینده‌ای تلخ‌تر از این را انتظار می‌کشد.

شنواترین گوش را برای دردهای دلت دارد و اگر ناتوانی در نوشتن و اندیشه کردن بی‌درنگ و دریغ به یاری‌ات می‌شتابد، به تسلش نمی‌نازد و دل به تو که جوانی بسته است و اشک در گذشته گوشهٔ چشم دارد. با آن که نامش را از سر عادت و جهل کنار دو سر دیگر می‌آورند اما بر من مباد که این چنین باشم.

او که وقتی برای اولین بار سراغش را از خودش گرفتم به آرامی و با طرح خنده‌ای پاسخ گفت: «خودم هستم». و آن او، نامش «محمدچرم‌شیر» است.

«چرم‌شیر» نوشتن را از نوشتن آموخته است. از نسل پیش از خود بسیار آموخته است و به یاد دارد اما هنگام نوشتن، تنها خود را به یاد دارد و از خود می‌آموزد و هر بار در هر گونه می‌کوشد خود بیازماید همه چیز را. به جز آن درددل‌ها که گفتم به سه گونه می‌نویسد: یکی در تلاش و پویندگی در بازخوانی گذشته‌ها، یکی آن گونه که نزدیکانش مجال زنده روی صحنه بردنش یابند و دیگر از برای دلِ خودش. در گونه‌های متفاوت و دور از هم، ساکت و شلوغ، پُر و خالی، پرشکوه و بی‌چیز، در سنت و در نوتر شدن و... همه گونه می‌نویسد و اگر همه بوی صداقت و صراحت خاصّش را می‌دهند و از خودش و خود حقیقی‌اش، دور و بیگانه نیستند، اما از یکدیگر جدایند و جدای از هم قابل نگاه و تأمّلند. نامش نه از سر شُهرت‌زدگی که از سر آسان دیدنش در همه جا روی صحنه می‌رود و خوب و بد را به دید تواضع و گذشت می‌نگرد. متأثر و متحول از خود است و حتی بسیاری در نوشتن به دنبال نافه‌اش، پای می‌کشانند. هر چند گاه حس می‌کنی چیزی کم است در نوشته‌هایش اما به راحتی: گر تو نمی‌پسندی، تغییر ده قضا را...

***

همکاری‌اش با گروه «بازی» و «آفتاب» مهم‌ترین مجالش بوده برای چالش‌های تازه و متفاوت.

نوشتن برای «او» و بزرگی صداقت و صراحتش همان قدر که سیاهه‌ها می‌طلبد اما بی‌گمان آن «تعهد» که گفتم و بر دوشم سنگین است، کار را بس تلخ و ناتوان می‌نماید. برای او و بزرگداشتِ تلاشِ قلمش که نامش همان «محمد چرم‌شیر» است و گاه اشکی و گاه طرح تلخِ خنده‌ای...

روزبه حسینی

گزارش ششمین روز از نخستین جشنواره نمایشنامه‌خوانی

بالاخره، روز ششم هم به خوبی و خوشی سپری شد و باصطلاح پرش رفت، در این میان بی‌انصافی است اگر از دوندگی‌ها و پیگیری‌های علی صلاحی و یارانش برای هماهنگی با گروه‌ها و فراهم کردن شرایط مورد نظرشان اسم نبریم.

«منم اومدم» برنامه‌ی روز ششم نیز با استقبال و تشویق خوب تماشاگران روبه‌رو شد، به طوریکه دو ردیف روی زمین نشستند و اجرا را پی‌گیری کردند و این بعد از یک روز تعطیلی ناخواسته خیلی چسبید. بالاخره حضور احمدآقالو و پیام دهکردی خودش به اندازه‌ی چند تا گروه خارجی می‌ارزد! و البته تسلط و قدرت خانم مهین نثری که جای خود دارد، بقیه دوستان نیز کار بلد بودند و آقای شجره هم که احتیاج به تعریف ندارند. متن هم بسیار خوب تنظیم و خلاصه شده بود و به شیوه‌ای کاریکاتور گونه محصور شدن انسان بین چرخدنده‌های بوروکراسی را به نمایش می‌گذاشت.

اما نکته‌ی ظریفی که گاه باعث می‌شد تماشاگر از کار فاصله بگیرد در افتادن به یک اجرای رادیویی بود، یعنی تماشاگر همانطور که در جلسه پرسش و پاسخ به زبان آورد گاهی ترجیح می‌داد چشم‌هایش را ببندد و فقط صداها را بشنود. انگار صداهایی که برای میکروفون تربیت شده بود، حالا روی صحنه و در برابر چشم‌های مشتاق کم می‌آورد (و این البته جدای از بازیگرانی بود که تجربه‌ی صحنه‌ای داشتند و ذکرشان به میان آمد). بالاخره تماشاگر نمایشنامه‌خوانی رو در روی بازیگر نشسته است و حضور او را با تمام وجود (و نه فقط با صدای تنها) درک می‌کند، حتی اگر بازیگردر این شیوه‌ی روخوانی نمایشنامه هیچ حرکتی هم نداشته باشد، نمی‌تواند از استیل بدن خود غافل باشد.

گزارش جلسه‌ی پرسش و پاسخ:

صدرالدین شجره درباره‌ی نمایشنامه‌خوانی و نگاه او به این شیوه از تئاتر گفت: «ما همه چیز را به تخیل شنونده نسپردیم و سعی کردیم به او کمک کنیم، برای همین شما یک میزانسن جزیی در حد ورود و خروج را در حین کار می‌دیدید. ما در تجربه‌ی قبلی در برنامه‌ی عصری با نمایش یک آداپتاسیون رادیویی از متن انجام داده بودیم که چون در ارتباط، موفق بود، در این اجرا هم همان را حفظ کردیم و این را به وفادار بودن به متن اصلی ترجیح دادیم، البته آقای چخومیان مترجم کار این اجازه را به ما دادند. باید عرض کنم که هیچ محدودیتی برای فرم نمایشنامه‌خوانی وجود ندارد، ما هم نظرمان به اجرایی بینا بین رادیویی و نشسته از طرفی و میزانسن جزیی از طرف دیگر بود و چون با تعدد شخصیت روبه‌رو بودیم، طبیعی بود که بازیگر برای آن شخصیت‌های مجزا صداسازی کند، بله تاکید عمده‌ی ما روی صدا بود حتی آقای دهکردی فیزیک خاص شخصیت‌اشان را از صدایی که ساخته بود گرفت. من این شکل نمایشنامه‌خوانی را می‌پسندم یعنی به شکلی که بازیگران مختلف برای هر کاراکتر ایفای نقش کنند. این شیوه بهتر از یک نفره خواندن نمایش‌هاست.

احمدآقالو بازیگر کار نیز که در جلسه‌ی پرسش و پاسخ مورد سوال قرار گرفت درباره نمایشنامه‌خوانی چنین گفت: «در نمایشنامه‌خوانی یک عده به عنوان تماشاگر حضور دارند که نمی‌شود منکرشان شد و این بزرگترین تفاوت بین نمایشنامه‌خوانی و اجرای رادیویی است. در رادیو همه چیز از طریق صدا ساخته می‌شود برای همین معمولا بین صدای شخصیت و بازیگری که آن شخصیت را ایفا می‌کند تفاوت زیادی وجود دارد، مثلا جوان اول یک برنامه شاید آدم مسنی باشد.

به نظر من در نمایشنامه‌خوانی نباید یک نقطه دید وباید نگاه قوی ارائه دهیم. در یک اجرا، کارگردان مثلا هملت را سوسیالیست یا ایده آلیست یا... ارائه می‌دهد و همه چیز را بر این مبنا تنظیم می‌کند ولی در نمایشنامه‌خوانی باید هملتی را ارائه بدهیم که تماشاگر آن را خود انتخاب کند و بسازد. اینجا هدف خیلی تعیین کننده است اگر قرار است یک نگاه یا تحلیل را ارائه کنیم خوب است که متن را هماهنگ با آن تغییر دهیم و یا کوتاهش کنیم. در مورد روخوانی هم باید بگویم که بازیگر نمی‌تواند و نباید خنثی باشد چون تماشاگر بعد از پنج دقیقه خوابش می‌برد باید با یک حس کلی که در نگاه اول صحیح به نظر می‌آید نقش‌ها را خواند تا تخیل تماشاگر را کنجکاو کنیم ادامه‌ی آن را در ذهنش بسازد و نقش را آنطور که دلش می‌خواهد تجسم کند.»

در ادامه آقای چخومیان مترجم کار درباره‌ی متن و نویسنده توضیح دادند: «آقای آنانیان در ارمنستان خیلی مورد علاقه هستند. برای اینکه آثارشان عموما ساده، با مایه‌ها طنز و حرف روز مردم کوچه و بازار ارمنستان است، براساس همین نمایشنامه که در اصل «چرخ و فلک» نام داشت، نمایشی اجرا شد که چهارصد شب در ارمنستان روی صحنه بوده و یا نمایشنامه‌ی «تاکسی تاکسی» ایشان هزار و پانصد شب اجرا داشته که رکورد قابل توجهی است. خود ایشان هم فوق العاده آدم فهیم و مهربانی است و من سعی کردم با ترجمه‌ی این نمایشنامه ایشان را به نوعی معرفی کنم. البته من چند نمایشنامه‌ی ایرانی را هم به زبان ارمنی ترجمه کرده‌ام و این را زمینه‌ی مناسبی برای مناسبات دو فرهنگ می‌دانم.»

آقای ایرانپور یکی از تماشاگران نیز نظر جالبی در مورد نمایشنامه خوانی داشتند که بد نیست آن را هم بخوانید: «در کشورهای خارجی این کار قاعده و اصول خاصی ندارد من حتی در فرودگاه دیدم که نمایشنامه‌خوانی می‌کردند و این برای جلب تماشاگر غیر حرفه‌ای یا ناآشنا به تئاتر بسیار موثر است، نمایشنامه‌خوانی باید با جذابیت‌هایی همراه باشد که اشتیاق تماشاگر را برانگیزاند.»

گفتگویی هم با خانم مهین نثری بانوی پیشکسوت رادیو انجام داده‌ایم که آن را هم بخوانید: «حدودا از سال ۴۹ وارد رادیو شدم. اوایل انقلاب بیشترین مشغولیتم رادیو و بازیگری در آن بود، بعد از انقلاب چند کار دوبله انجام دادم که مشهورترین آنها در فیلم شعله بود. همکاران من در این فیلم آقایان زنجانپور، بهروز به نژاد، خسرو شکیبایی و... بودند و مدیر دوبلاژ آقای چنگیز جلیلوند بود. از ابتدای کارم در رادیو با استادان زیادی همکاری و افتخار شاگردی ایشان را داشتم که می‌توانم از میان آنها به زنده یاد اکبر مشکین، زنده یاد رامین فرزاد، بانو مهین دیهیم، بانو توران مهرزاد، بانو ژاله علو، صادق بهرامی و... اشاره کنم. بیشتر عمر خودر را در رادیو با همکاری با آقای صدرالدین شجره داشته‌ام و در سال‌های اخیر نیز با کسانی چون آقای علی عمرانی و جواد پیشگر و میکاییل شهرستانی همکاری داشته‌ام.

امسال زمزمه‌هایی راجع به برنامه‌ی عصری با نمایش شنیدم که اوایل برایم ناآشنا و نامفهوم بود تا اینکه آقای شجره برای بازی در «منم اومدم» در تریای سالن اصلی پیشنهاد کردند که من پذیرفتم. این کار بسیار جالب بود و اثر خوبی از لحاظ احساسی بر من گذاشت. برنامه‌ی عصری با نمایش را کلا کاری سازنده و مفید هم برای تماشاگر و هم برای گروه‌های تئاتری ارزیابی می‌کنم.»

علا محسنی

افشین و بودلف هر دو مرده‌اند

نوشته و کار قطب‌الدین صادقی

قطب‌الدین صادقی، کارگردان با سابقه تئاتر ایران چندی است درحال تمرین نمایش «افشین و بودلف هر دو مرده‌اند» است. وی درباره شیوه‌ی نگارش این متن گفت: این متن براساس تاریخ بیهقی نوشته شده است. در تاریخ بیهقی از یک ماجرای واقعی سخن می‌رود، ماجرای درگیری افشین و بودلف بعداز دستگیری و کشته شدن بابک است که براثر این اتفاق، افشین جایگاه بالاتری پیدا می‌کند و درواقع بین دو جناح ایران وعراق (خدمتگزار خلیفه) درگیری به اوج می‌رسد.

وی درباره زمان نوشتن این متن می‌گوید: مدتها پیش وقتی نمایش «هفت خان رستم» را کارگردانی می‌کردم به این داستان برخورد کردم و بعد با چند نفر از دوستان راجع به آن صحبت شد و آنها مرا تشویق به نوشتن کردند و از همان موقع طرحش در ذهنم بود، دو سال پیش چهارچوب آن را نوشتم و چند ماه قبل نیز شروع به نوشتن آن کردم.

گروه بازیگران این اثر، گروهی ترکیبی اعم از دانشجویان و بازیگران حرفه‌ای می‌باشند. صادقی در این‌باره توضیح می‌دهد که قرار گرفتن بازیگران دانشجو در کنار حرفه‌ای‌ها باعث یادگیری بیشتر آنان به شکل علمی و کارگاهی و بالا رفتن سطح آموزش دانشگاهی می‌شود.

کارگردان این اثر درباره جشنواره فجر و تاثیر آن بر پیشرفت تئاتر این مرز و بوم ادامه می‌دهد: یکی از مشکلات جشنواره فجر این است که در مدتی کوتاه باید کاری بزرگ انجام دهیم. بنابراین فشارهای روانی بسیار زیادی را باید متحمل شد. به دلیل استرس زیاد و فشارهای شدیدی که بر روی گروه وجود دارد، متاسفانه اجرای مناسبی را نمی‌توان از بازیگران انتظار داشت. اما اگر بخواهیم قضاوت کنیم هرنوع فعالیت فرهنگی و هنری که در سطح ملی، دولت را برانگیزد و بتواند در به حرکت آوردن شور و هیجان و استعداد و خلاقیت‌های ما باشد مثبت است و باعث جریان‌سازی می‌شود. به خصوص حضور گروه‌های خارجی امکان تبادل را به وجود می‌آورد و بچه‌ها می‌توانند از نزدیک با گروه‌های حرفه‌ای آشنا شده و از نظر شکل و اندیشه بازیگری و کارگردانی از آنها تاثیر بگیرند.

در خاتمه وی آرزو کرد که جشنواره امسال، جشنواره‌ای مناسب و در شان کشور ما باشد.

صبا رادمان

کالیگولا شاعر خشونت

به کارگردانی آتیلا پسیانی

نوشته ی آتیلا پسیانی و محمد چرم شیر

سال‌هاست که حضور نام آتیلا پسیانی به عنوان کارگردان در کنار اسم هر نمایشی به معنای یک اتفاق جدید در تئاتر ایران به حساب می‌آید. او امسال با نمایش «کالیگولا شاعر خشونت» در بخش مسابقه‌ی جشنواره حاضر شده است تا بنابه آنچه خود می‌گوید مسیری را ادامه دهد که به‌طور خاص و ویژه از دو سال پیش با نمایش «گنگ خوابدیده» و در نگاهی کلی‌تر از سال‌ها قبل. حتی پیش از تشکیل گروه تئاتر بازی. آغاز کرده است. به همین بهانه گفت‌وگویی کوتاه با او داشته‌ایم که در ادامه درج خواهیم کرد. آنچه در پی میخوانید بخشی از گفت و گوی یک تماشاگر با کارگردان نمایش است با این توضیح که توصیف و تفسیر درباره‌ی اثر هنرمندی که به دنبال توصیف‌ناپذیر و تفسیر ناشدنی‌هاست و از محدود شدن در قالب کلمات گریزان است، اشتباه می‌نماید.

پس اجازه بدهید گفت‌وگویمان را با وی در همین حد و به همین شکل باقی بگذاریم و مابقی را تا پس از دیده شدن کامل «کالیگولا...» در جشنواره واگذاریم.

چیزی که برای تماشاگر هنگام دیدن «کالیگولا شاعر خشونت» بیش از همه احساس می‌شود نوعی تلاش برای رها کردن تئاتر از سیطره ادبیات .و بطور خاص نمایشنامه به شکل و شمایل کلاسیک و شناخته شده‌ی آن . و جایگزین شدن نوعی زبان مبتنی بر نشانه‌های بصری و شنیداری به جای زبان متکی بر کلام و کلمات است.

O این تصور، تصور کاملا درستی است، یا اگر نگوییم این حرف کاملا دقیق است نزدیک به همان چیزی است که ما در گروه تئاتر بازی مدتی است آن را دنبال می‌کنیم. گروه تئاتر بازی در شاخه‌های مختلف تجربیاتی را دنبال می‌کند که یکی از این شاخه‌ها همین تلاش برای رسیدن به تئاتری است که بدون به کارگیری کلمه و کلام بتواند مفهومی را در ذهن تماشاگر ایجاد کند. البته معنای این حرف مطلقا این نخواهد بود که ما به دنبال اجرای نوعی پانتومیم هستیم. بلکه معنایش این است که مجموعه‌ای از حرکات و عوامل گوناگون باعث برانگیخته شدن عواطف و احساسات تماشاگرها و ایجاد تفکر و تصویری خاص درذهن تماشاگر خواهد شد. در این مسیر ما سعی می‌کنیم در هر نمایش تجربیات جدیدی بکنیم. این جنس تجربه را ما پیش از این به شکل پراکنده در نمایش‌هایی مثل «حشمت» یا «برف سبز» شروع کرده‌ایم همان‌طور که می‌دانید این‌ها نمایش‌های بی‌کلامی بودند که قصه در آن‌ها صراحت خود را داشت. اما به تدریج ما حس کردیم که وجود این صراحت در قصه ممکن است تا حدی ما را از اینکه با مجموعه‌ای از حس‌های ناب سروکار داشته باشیم بازدارد و در جایی متوقف‌مان کند و منطق حاکم بر قصه و به عبارتی دیگر همانطور که تو می‌گویی ادبیات . حتی ادبیات بی‌کلام . برای ما به شکل یکنوع ترمز عمل کند. این بود که رفتیم به سوی ساختار شکنی منطقی وبا «گنگ خوابدیده» این تجربه‌ی جدید را جدی‌تر شروع کردیم و بعد با نمایش «بسه دیگه خفه‌شو» آن را ادامه دادیم. البته در «بسه دیگه خفه شو» در جاهایی نیاز به کلام داشتیم و در آن چند جمله هم استفاده می‌شد، ولی به هرحال این «بسه دیگه خفه شو» هم از آن دسته نمایش‌هایی بود که در آن‌ها زبان بدن بیش از زبان سر بیان کننده بود. حالا ما با «کالیگولا شاعر خشونت» در این تجربه به پختگی بیشتری در کارمان رسیده‌ایم ولی می‌دانیم که هنوز هم این راه باید ادامه یابد. به عبارتی این تجربه‌ای که آغاز کرده‌ایم به هیچ عنوان به پایان نرسیده است و ما می‌خواهیم که همچنان دراین حیطه تجربیات دیگری هم بکنیم. درهر صورت اساسا تصوری که ما در گروه تئاتر بازی داریم این است که تئاتر شاخه‌ای از ادبیات نیست. هرچند که در خیلی از جاها هنوز با تئاتر از زاویه‌ی ادبیات برخورد می‌شود و هنوز هم در تئاتر ایران می‌بینیم که در بسیاری از نمایش‌ها تماشاگر عملا بیش از آنکه قصه را ببیند، آن را می‌شنود. در هر حال ما فکر می‌کنیم که این حرکت لازم است و ما می‌خواهیم نشان بدهیم که جنس دیگری از تئاتر هم وجود دارد و جور دیگری هم می‌شود کار کرد و می‌دانیم که در این مسیر باید کاملا تکیه‌مان به هوش و غریزه‌ی تماشاگرمان باشد.

یکی از ویژگی‌های بارز در «کالیگولا شاعر خشونت» که می‌توان به آن اشاره داشت این است که این نمایش قراردادهای بیانی خودش را خودش تعریف می‌کند. به عبارتی دیگر براساس الگوی از پیش پذیرفته شده برای تماشاگر .آن چیزهایی که تماشاگر از قبل نسبت به آنها عادتمند شده است .پیش نمی‌رود. در این نمایش همه چیز در صحنه و در لحظه ساخته می‌شود و از همین رو تماشاگر باید برای راهیابی به دنیای اثر زبان نمایش را از درون خود نمایش کشف و پیدا کند و نشانه‌ها را نه براساس معنایی که پیش از این برای آنها قائل بوده است بلکه با توجه به سایر عناصری که در نمایش وجود دارد معنا کند. در کنار این ویژگی تکنیک دیگری که در نمایش به وفور مورد استفاده قرار می‌گیرد استفاده از عناصر و اشیاء در کاربردهایی متفاوت با عادات ذهنی تماشاگر است. این خصوصیت نه تنها در عناصر جزیی نمایش بلکه حتی در کلیت نمایش هم دیده می‌شود. «کالیگولا شاعر خشونت» چنانکه گفته‌اید براساس شایعاتی که درباره کالیگولا .به عنوان یک شخصیت تاریخی .وجود دارد شکل گرفته است، با این حال عملا در برابر نمایش‌هایی که برای ما به عنوان «نمایش‌های تاریخی» شناخته شده‌اند قرار می‌گیرد. به عبارتی نمایش نه تنها در جزییات بلکه حتی در کلیت آن و در شیوه‌ی اجرایی آن برای مخاطب یک آشنایی‌زدایی از نمایش‌های تاریخی را در پی می‌آورد و آنگاه با استفاده از عوامل وعناصر بصری و شنیداری به آشناسازی مجدد نهادها و نشانه‌ها می‌پردازد.

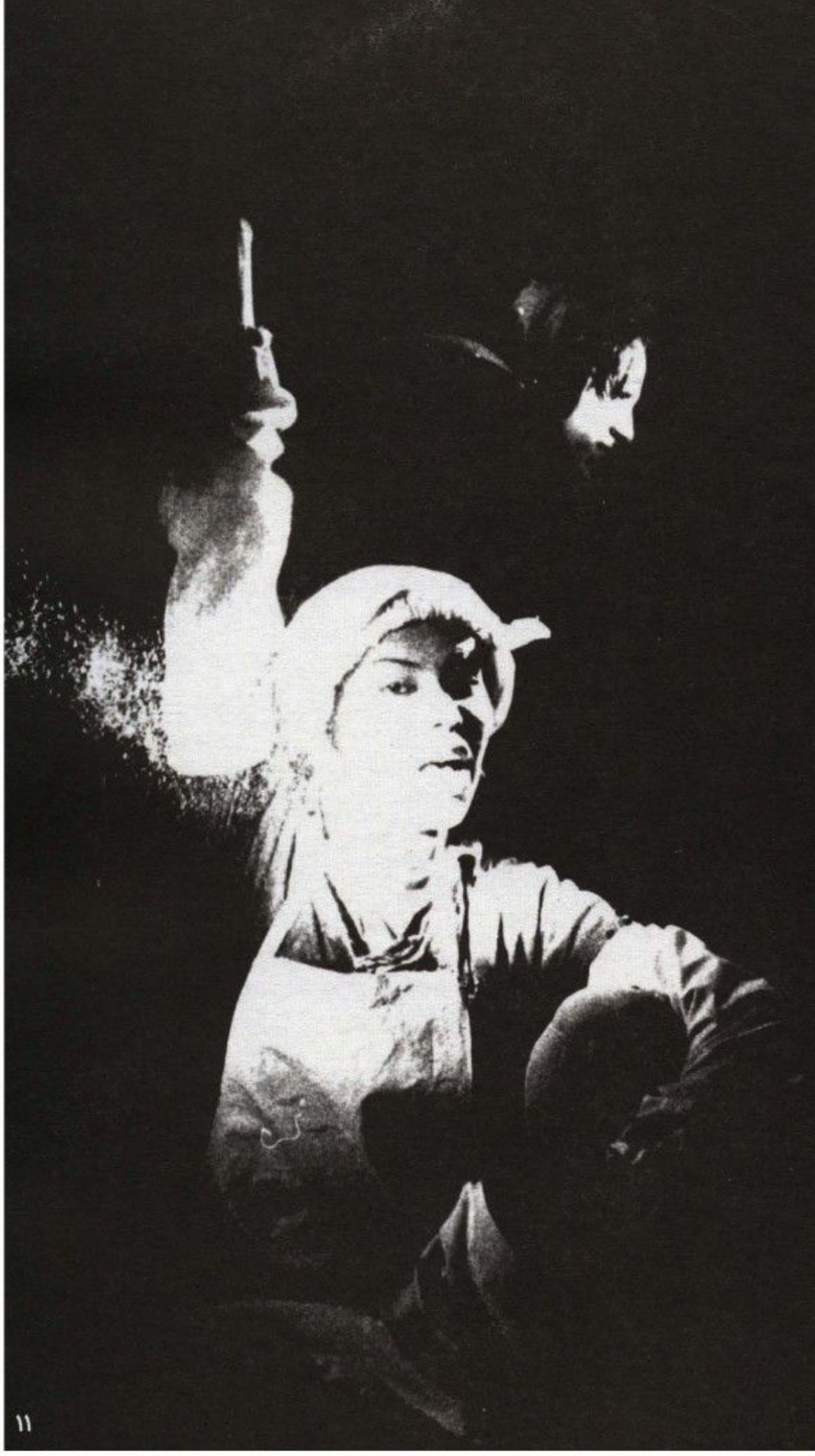
O من خیلی خوشحالم که تو با این زاویه به نمایش نگاه کردای، به خاطر اینکه یکی از مهمترین و اصلی‌ترین اهداف ما در «کالیگولا شاعر خشونت» همین بوده است که تماشاگری که ما را همراهی می‌کند توقع نداشته باشد از قبل شناسنامه‌ی نمایش را در دست داشته باشد. به عبارتی شناسنامه‌ی کار ما برای تماشاگری که ما را همراهی می‌کند باید در طول کار و با مشارکت خود او ساخته شود. «کالیگولا» یک داستان تاریخی دارد که ما از آن جز به عنوان یک زمینه‌ی بسیار خام استفاده‌ی دیگری نکرده‌ایم. یک نمایشنامه‌ی بسیار بسیار معتبر هم توسط «آلبرکامو» براساس همین داستان تاریخی نوشته شده است که ما از آن هم مطلقا استفاده نکرده‌ایم و حتی می‌توانیم بگوییم که طرز تفکری که ما نسبت به موجودیت «کالیگولا» داریم با آنچه که «کامو» در نمایشنامه‌اش آورده است به حد بسیار زیادی متفاوت است. هدف ما این نبوده است که تماشاگر را دائما شگفت‌زده بکنیم ولی انتظار این راداریم که تماشاگری که شناختی قبلی نسبت به داستان کالیگولا دارد در یک جاهایی حس کند انتظاراتش برای تکرار شدن همان چیزهایی که می‌داند، برآورده نمی‌شود.

این برآورده نکردن انتظارات تماشاگر به دنبال این هدف نیست که ما ذهن تماشاگر را دائما دچار آزار کنیم بلکه تنها می‌خواهیم از زاویه انتخابی خودمان به هسته‌ی اصلی تفکری که در پس نمایش داریم نگاه کنیم و تماشاگر را نیز هدایت کنیم تا از این زاویه نگاه کند. به عبارت دیگر برای‌ما اساسا شکل‌گیری «کالیگولا شاعر خشونت» بر مبنای یک جور میل به ساختار شکنی بود و از همین‌رو است که نمایش درواقع یک جوری درصدد آن است که منطق‌های پیشین خودش رانفی کند و به جای آنها منطق جدیدی را..نه به شکل ریاضی بلکه به شکل یک جور منطق عاطفی . به تماشاگر پیشنهاد کند. از همین‌رو درواقع کالیگولا نمایشی است که بیش از آنکه با ابزار عقل دیده شود باید با دل ادراک شود.

ساسان پیروز

کسی نیست همه‌ی داستان‌ها را به یاد آورد

نوشته محمد چرم شیر
کارگردان : رضا حداد



«در دل انسان اشتیاقی برای درک ابدیت هست، لیکن نمی‌تواند به کنه آنچه که خداوند کرده است از آغاز تا پایان پی ببرد»

(کتاب جامعه‌ی سلیمان باب سوم آیه‌ی سیزدهم)

هتروتوپیا(۱)

۱: داستان

انسان معاصر آشوب(۲) را می‌پذیرد و از آن استقبال می‌کند. شاید به این دلیل که زندگی امروز حتی در عقب افتاده‌ترین نظام‌های اجتماعی معاصر، یک زندگی متلاطم و پرهیاهوست. وضعیت ما «هتروتوپیا»ست. وضعیتی که ناشی از بارش سرسام‌آور اطلاعات رسانه‌ای و پیدایش جنون‌آمیز حرکت‌های اجتماعی است. در این وضعیت کثرت گرایانه، واقعیت‌های قدیمی از دست رفته و آرمان‌های جدیدی برای رهایی پیدا شده است. آرمان‌هایی مبتنی بر «نوسان»، «کثرت» و در نهایت «زوال اصل واقعیت». این وضعیت اساسی‌ترین تجربه‌ی جهان پسامدرن است و به قول دیوید لایون «فرصت یافتن راه جدیدی است برای اینکه شاید سرانجام انسان باشیم». (۳)

۲: شکل

مثال زدنی‌ترین تصویر پست مدرن، تصویر انسانی است که با یک دستگاه کنترل از راه دور، بی‌هدف، کانال‌های تلویزیونی را عوض می‌کند و هم زمان در حال خواندن تیترهای ریز و درشت اخبار حوادث روزنامه‌هاست. درک انسان معاصر از وضعیت جهان، از طریق ترکیب و یا در کنار هم قرار دادن اطلاعات محقق می‌شود و این یعنی «کلاژ». پدیده‌ای که در جدیدترین اشکال هنرهای مفهومی مثل ویدئو آرت، ویدئو کلیپ و فتوکلاژ به عنوان یک اصل ساختاری متجلی شده است.

نمایش «کسی نیست همه‌ی داستان‌ها را به یاد آورد». کلاژی از موقعیت‌ها و برش‌های کوتاهی از شرایط آدم‌هاست. آدم‌هایی که بیشتر به وضعیت آنها پرداخته شده تا شخصیتشان.

۳: قطعه

بیست تمام

معلمی برای بچه‌ها دیکته می‌گوید.

معلم: مراسم اعدام زن جوان که همسرش را با ضربات گوشتکوب به قتل رسانده بود، انجام شد. زن جوان در اعترافاتش گفته بود: چند ماه قبل از حادثه بر سر یک سری مسائل با شوهرم اختلاف پیدا کرده بودم و او مدام به من تهمت‌هایی ناروا می‌زد و مرا تهدید به مرگ می‌کرد. روز حادثه پس از شنیدن حرف‌هایش بسیار عصبانی شدم و به او گفتم...

۴: توصیه

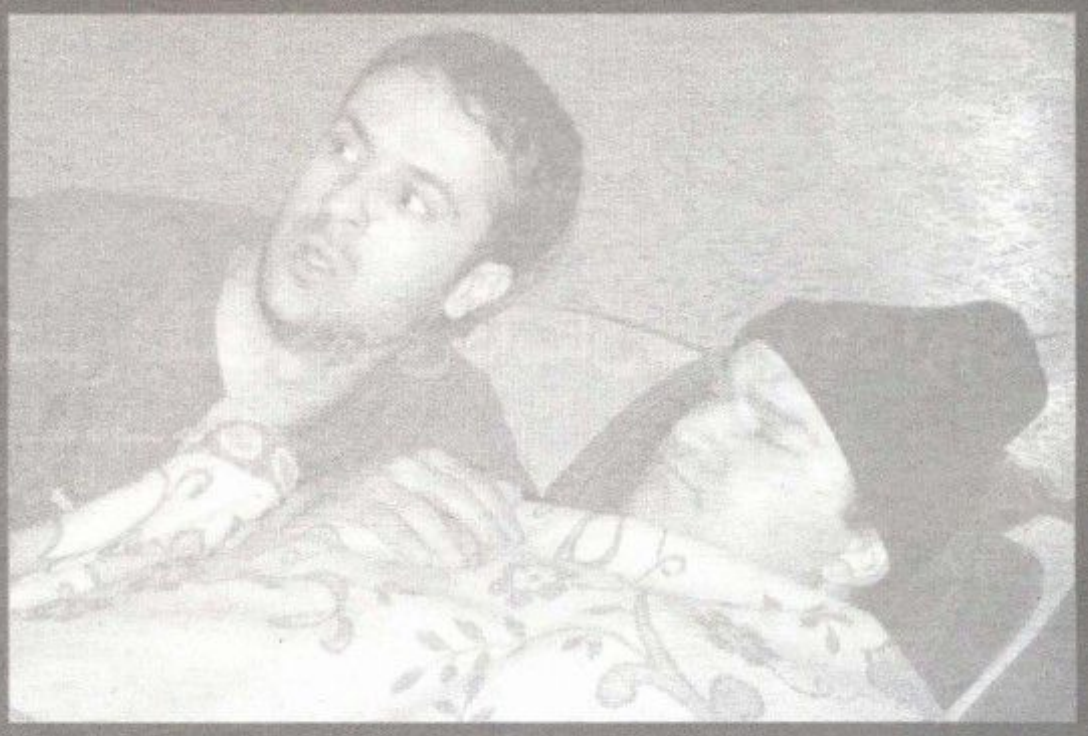
نمایش «کسی نیست همه‌ی داستان‌ها را به یاد آورد» نمایشی است برای یک بار دیدن.

پی‌نوشت:

۱- Heterotopia، واژه‌ای است که در مقابل Utopia ساخته شده و بر گوناگونی، کثرت و دگرباشی دلالت می‌کند.

۲. Chaos

۳. Postmodernity/ D .Lyon ۱۹۹۶



مضحکه شبیه قتل

نوشته و کار حسین کیانی

حسین کیانی جزو آن دسته از نویسندگان و کارگردانانی است که همیشه سعی می‌کند در کارهایش سرکی به تاریخ بکشد و ماجراهای تاریخی را دستمایه‌ای برای ارائه آن بصورت یک اثر تئاتری قرار دهد و این را به وضوح می‌توان در کارهای گذشته‌اش «پنهان خانه پنج در»، «رژیستورها نمی‌میرند» و... نیز دید. کیانی سال گذشته نیز کاری را برای جشنواره آماده کرده بود که به دلایلی در جشنواره حضور نداشت اما امسال وی با نمایش «مضحکه شبیه قتل» در جشنواره حضور دارد. کیانی تمرینات خود را برای آماده‌سازی متن و خودنمایش همه روز در یکی از پلاتوهای دانشگاه امیر کبیر پیگیری می‌کند آن هم با گروهی حرفه‌ای در کنار چند غیر حرفه‌ای...

حال و هوای نمایش «مضحکه شبیه قتل» به گفته خود کیانی در فضای کارهای گذشته او می‌باشد. او همچنین اینطور توضیح می‌دهد که: این بار نیز کارم یک جور تجربه از گونه‌ای دیگر در همان فضاهای گذشته می‌باشد. منتها شکل و موضوع و مفهوم و شخصیتها جدیدند. داستان نمایش درباره‌ی ترور ناصرالدین شاه و وقایع بعد از آن است که شرایط و اوضاع آن موقع ممکلت را بازگو می‌کند با یک دید طنز و کمدی. شخصیتها مصداق تاریخی ندارند اما براساس آن ویژگی‌ها، شخصیت‌ها را به نوعی فانتزی طراحی کردم که در آن می‌توان رد پای آن شخصیتهای تاریخی را دید.

ساعت ۹ شب که می‌شود گروه بازیگران کم کم آماده می‌شوند که کار را تا قسمت آماده شده بگیرند. مهدی سلطانی، احمد مهرانفر، رویا میرعلمی و فروغ قجابلگی از بازیگران اصلی نمایش می‌باشند که بیشتر بار کمدی نمایش نیز بر روی دوش آنها می‌باشد.

حسین کیانی در مورد اینکه کار امسالش با کار سال گذشته‌اش که به جشنواره راه نیافت چه تفاوتی دارد توضیح می‌دهد: نمایش امسال در فضای کلی همان نمایش است که ۲۰ الی ۳۰ درصد از آن در این نمایش مورد استفاده قرار گرفته است اما فرصت بیشتر باعث شد متن دچار تغییرات بنیادین شود و این ۲۰ الی ۳۰ درصدی که از متن قبلی در این نمایش آمده اصلاً جزو آن بخش از کار که باعث رد شدن نمایش در سال گذشته بود نیست.

وقتی تمرین نمایش تمام می‌شود با فضای کمدی که کار دارد اینگونه به نظر می‌آید که نمایش باعث می‌شود که تا مدتی دغدغه‌های دیگر فراموش شود و خنده بر لبان بیننده نقش ببندد والحق و الانصاف که بازیگران توانایی خود را در ژانر کمدی به کار می‌گیرند تا نمایشی کمدی خلق شود.

حسین کیانی در مورد کارش که بصورت مشروط به مذاکره با هیات بازبینی پذیرفته شده و مذاکره خود با هیات مذکور می‌گوید: برخلاف تصور دیگران که فکر می‌کردند این جلسه مربوط به مشکلات ممیزی کارها باشد فقط در مورد نگرانی آنها از آماده نبودن نمایش برای اجرا بود، چون ما برای بازبینی فقط ۴۰ دقیقه از کار را که آماده بود نشان دادیم آن هم به دلیل آمده نبودن متن، که پس از گفتگو و گزارش از تمریناتم توضیح دادم که متن آماده شده و هیات را در جریان کامل کار قرار دادم.

همچنین کیانی در مورد ترکیب بازیگران نمایشش که به جز یکی دو نفر بقیه همیشه در حال تغییر هستند و چرا با اینکه فضای کارهایش مشابه است بازیگرانش در حال تغییر می‌باشند این گونه توضیح می‌دهد که: طبیعی است که وقتی با بازیگرانی که همیشه با آنها کار می‌کنم کار کنم راحت‌ترم چون معتقدم به یک همفکری مشترک رسیده‌ایم و آنها سویه کار من را می‌شناسند مثلاً در ابتدا امیر جعفری مدنظرم بود و خیلی دوست داشتم دوباره با او همکاری کنم اما شرایط و فرصت کم امیرجعفری این امر را میسر نکرد. در واقع می‌توان گفت که شاید این مشکل عمده همه کارگردانهای تئاتری است که وقتی با بازیگران خود به زبان مشترک می‌رسند مشکلاتی باعث می‌شود در کادر عوامل خود تغییراتی ایجاد کنند اما کارکردن با بازیگران مختلف که توانایی‌های بالایی دارند نیز در جهت پیشرفت تئاتر و دست یافتن به یک تئاتر پویا موثر است.

گروه نمایش پس از بحث و گفت‌وگو درباره پایان نمایش و نتیجه‌گیری نهایی تمرین را به پایان می‌رسانند کیانی در آخر در مورد آسیب‌شناسی گروههای تئاتری در ایران می‌گوید: این قضیه در کل احتیاج به بحث طولانی دارد تا در یک مقاله مفصل از طریق نقطه نظرهای متفاوت بررسی شود که چرا گروه‌های تئاتری در کشور ما شکل نمی‌گیرند و یا اگر می‌گیرند چرا دوام نمی‌آورند، من امیدوارم روزی برسد که همه تئاتری‌های ما به این مهم دست پیدا کنند.

حسین کیانی و گروهش بعد از ۴ ساعت تمرین به خانه‌هایشان می‌روند تا با فکر و انرژی مضاعف در جشن تئاتر فجر شرکت کنند.

رضا آزاد

بند بازی روی گودال آتش

«یوسف و زلیخا» نوشته و کارپری صابری

شاید نوشتن درباره‌ی کارگردانی که مسیر کارگردانی‌اش طی یک «انقلاب دورنی» به یکباره تغییر کرد و راهی دیگرگونه را در پیش گرفت بسیار سخت و دشوار باشد.

دوران کاری پری صابری را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد: پیش و پس از انقلاب که البته گفت‌وگو در باره‌ی دوره اول به فرصتی دیگر نیازمند است. او بعداز پیروزی انقلاب به سراغ سهراب سپهری رفت و «من به باغ عرفان» را کارگردانی کرد و با همین نمایش بود که شکلی را وارد نمایش‌های ایرانی کرد که متعلق به خود او بود: ترکیب و تلفیقی از حرکت، شعر، موسیقی، با الهام از الگوهای نمایش شرقی.

صابری پس از سپهری توجه خود را به شعرای کهن معطوف کرد. هرچند که در این میان کارگردانی نمایش «دایی وانیا» یک استثنا به شمار می‌رود. عطار، نظامی، شمس، مولوی، فردوسی، حافظ و... ازجمله‌ی این بزرگان ادبیات کهن پارسی بوده‌اند؛ باید اذعان کرد که کار او بر هر یک از آثار یاد شده درست به مانند بند بازی روی گودال آتش بود و چنان خطیر محسوب می‌شد که هرگونه لغزشی می‌توانست انتقاد خیل عظیمی از ادیبان و عاشقان ادب کهن را از یک‌سو و منتقدان تئاتر را از سوی دیگر به دنبال داشته باشد. اما او این خطر را به جان و دل خود، پذیرفت و گام در این راه نهاد.

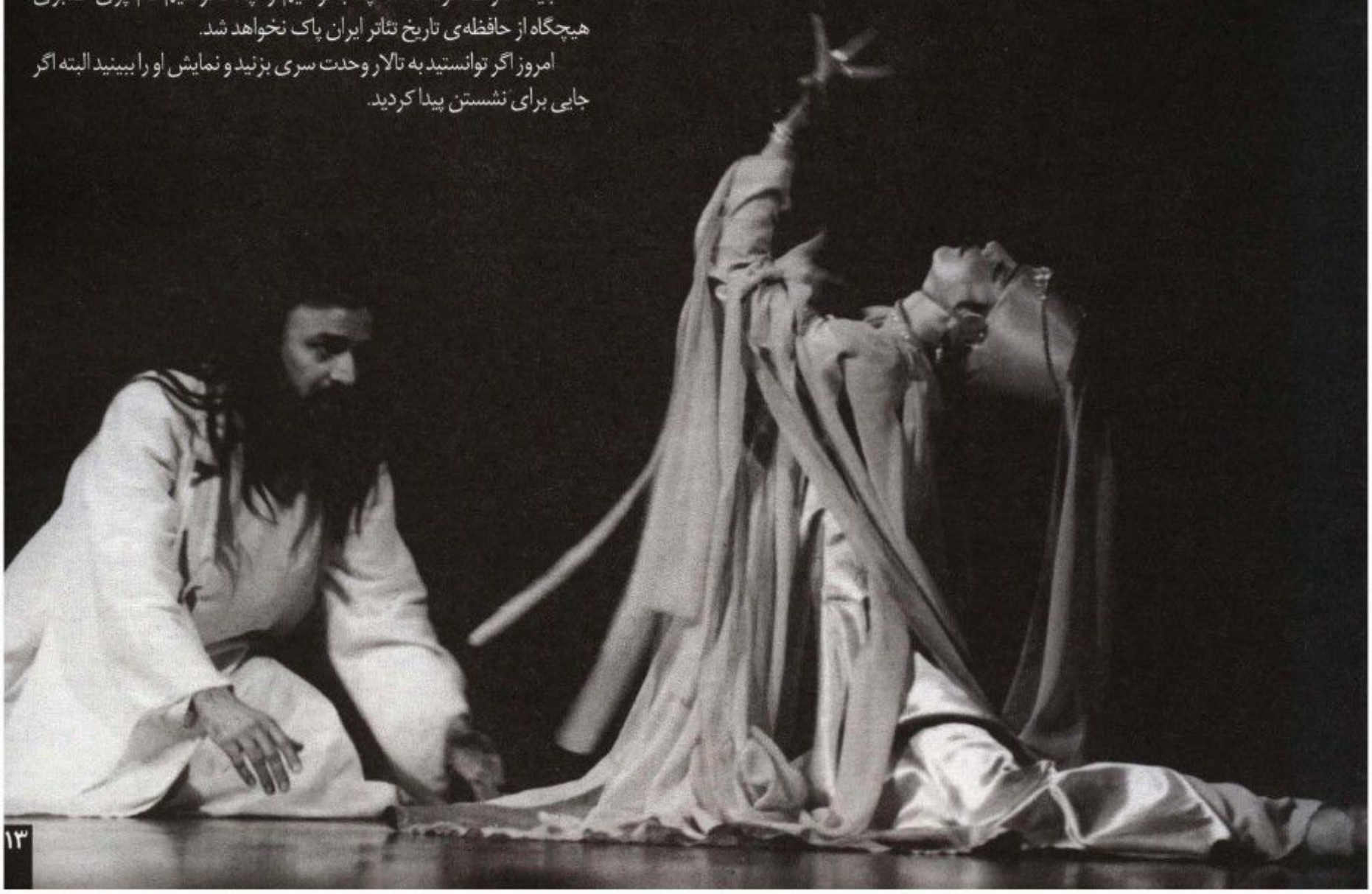
صابری در مسیر تجربه‌های خود در استفاده از عناصر و زبان تئاتر شرقی (بویژه تعزیه) به سراغ متن همیشه ماندگار «آنتیگونه» سوفوکل رفت که توجه و علاقه اروپاییان را نیز به خود جلب کرد. اجرای موفق او در «کلوسئو» نمونه‌ای از این دست محسوب می‌شود. او اینک یوسف و زلیخا را به روی صحنه برده است، نمایشی عظیم که تلفیقی است از حرکت و موسیقی و آواز.

صابری متن نمایش را براساس قصص قرآن و همچنین داستانهای تورات نوشته و با همان شیوه‌ی مطلوب ومعهود خود، به صحنه برده است.

او در تمام این سالها ثابت کرده که تماشاگر خود را خوب می‌شناسد وبه ذائقه‌ی او احترام می‌گذارد، شاید به همین سبب باشد که نمایش‌های او همواره با استقبال کم‌نظیری روبرو بوده‌اند.

باید اعتراف کرد که ما چه بخواهیم و چه نخواهیم نام پری صابری هیچگاه از حافظه‌ی تاریخ تئاتر ایران پاک نخواهد شد.

امروز اگر توانستید به تالار وحدت سری بزنید و نمایش او را ببینید البته اگر جایی برای نشستن پیدا کردید.



شیون

نویسنده و کارگردان: علی عابدی
بازیگران: حسن عابدی، پرستو کرمی

سلطان که خارج شد، شیون چرخید و گفت: گمشده‌های من کجایید؟ آی ایلِ کرد خون من، دختر تامارزوی خودت‌رو بشناس، منم شین‌هزار درد، گم در باد، بند در بند، منو بشناس.

از سالن تمرین اداره‌ی تئاتر بوی خراسان می‌آید؛ از رنگ‌ها و چوب‌ها تا داستان یک زندگی؛ زنی به نام شیون به جرم قتل پدرش به زندان محکوم شده و سلطان که عاشق اوست، منتظر است که از زندان آزاد شود. «علی عابدی» کارگردان نمایش اهل خراسان است و این متن حاصل اتفاقات و درگیری‌های این نوع زندگی و دغدغه‌ها و ذهنیت‌های اوست. او به نمایش درآوردن زندگی مردمش را در سر می‌پروراند و از کار راضی است، می‌گوید: «هر کاری تجربه‌های تازه‌ای دارد، این کار ارتباط بین بازیگران و کارگردان را خیلی قوی‌تر کرده، ما در نمایش «مرد صُلبی» در کنار هم بودیم؛ وقتی با روحیات بازیگرانم و حتی مسایل اخلاقی و اجتماعی و خانوادگی‌شان آشنا هستم، راحت‌تر ارتباط برقرار می‌کنیم. با این تجربه در انتقال مفاهیم مشکلی وجود نخواهد داشت مثلا وقتی ایده‌های طراح صحنه (سعید آقایی) نزدیک به ذهنیات من بود کار راحت‌تر پیش رفت».

او از همه چیز راضی است، می‌گوید: حتی وقتی درگیر سریال هستم بازیگران در محل تصویربرداری حاضر می‌شوند و از کوچکترین فرصت برای تمرین استفاده می‌کنند. از یک ماه پیش تمرین به مکانی در تهران منتقل شد.

الان مهمترین قسمتهای کار آماده است؛ فقط به دلیل کمبود وقت بعضی ریزه‌کاری‌ها باقی مانده است.

سلطان به فکر فرو رفته، با خود می‌گوید: انگار اون عاشق تو شده! سلطان دستات‌رو نگاه کن، که حقیقت را نوشتن، نشان مردی است که با احساس، نا، گرفته!

فراز فلاح نژاد

پخش زنده تارزان

نوشته و کار رامتین بالف

تلگدون در لهجه‌ی مردم بوشهر به معنای زباله‌دانی است. محلی که درواقع دشتی پوشیده از انواع زباله‌ها و فضولات انسانی است. به گفته‌ی رامتین بالف، کارگردان پخش زنده تارزان، ۹۸ درصد مصالح و اشیاء صحنه این نمایش از میان همین تلگدون‌ها جمع‌آوری شده است.

داستان نمایش تلگدون در یک جنگل می‌گذرد. در این نمایش، «تارزان» به خاطر منفعت‌طلبی و سوءاستفاده از سرمایه‌های جنگل به نفع خود و رفیقه‌اش توسط حیوانات جنگل محاکمه می‌شود.

کارگردان این نمایش در پاسخ به این سوال که چرا دنیای حیوانات را برای کار انتخاب کرده است می‌گوید: در این وانفسا که انگار همه چیز از آن انسان زیاده‌طلب شده است، بر آن شدم تا گونه‌ای از مشکلات حیوان بودن را به یاد آورم.

بالف در نمایش خود قیام نمایندگان واقعی جنگل را در برابر یک اسطوره انسانی ـ تارزان ـ که خود را سلطان حیوانات می‌داند به تصویر کشیده است. گروه نمایش تجربی بالف با تعداد اعضای متغیر، در کوهستان، بیابان‌ها، گاراژها و... تمرین می‌کند!

بی تا صالحی بختیاری

۷
در دایره قسمت...

حسین پاکدل

"بعد الحمد"

به ظاهر آدمی را پوست است و گوشت و استخوان و عصب و پی و دروز را امعاء و احشائی که به هزاران کار آید ، روزی می آید و روزی می زید و چون دم آخر فرارسد کالبد بخاك سپارد ، لاجرم آنچه از او از جنس خاك است خوراك کرمها شود و کود نبات ، اما در باطن آدمی را روحی بلند و همتی قادر و طبعی اولی طلب به ودیعت داده اند که تمایز کند اورا از جماد و نبات و بهائم . چه بسیار بوده اند و هستند و خواهند بود به ظاهر دو پایانی که آمدند و شدند ، کاستند که نیفزودند ، آنچه اورا ارج بخشیده و صدر نشانده همانا جست اوست در پی معنی ، میل وافر او به برتری ، گاه در مکتوب هستی ، عنوانی است و گاه سر فصلی و گاه کلامی در اوراق پنهان .

نیك آن است که چون نوبت رسد آدمی عنوان سفر هستی باشد نه کلامی گم در پس دید ، و این حاصل نشود الا به نیت و عمل دمادم ، جسم را پاس سلامت باید همی داشت که گفته اند سلامت عقل را تنی سالم باید ، اما آنچه آدمی را معنی دهد همانا رفعت طلبی اوست و جاودانه شدن ، از خرد تا کلان ، هستی را هزاران چراغ تجربه فراروی نهاده تا راه رفته نپوئیم و به معرفت سفر کامل کنیم و نکاهیم و بیفرائیم ، آنچه در نیت آدمی باشد با داور دادارا ست تا امتیاز دهد به هر دو عالم اما آنچه نشان ظاهر دارد داور از خاکی گریز کنند و تمایز و بلندی دهند .

"اصل که معنی است چو بگذاشتی دل به سوی فرع چرا داشتی"

"قدر شناس گهر خویش باش صیرفی سیم و زر خویش باش"

و بدان آدمی را به بازی و هرزه نیافریدند ، بلکه کار وی عظیم است و خطر وی نیز بزرگ ، چه کالبد وی خاکی است و حقیقت روح وی افلاکی ، گوهرش گردبوته مجاهدت نهی ، شایسته شود و کمال یابد و این کار رمز وراز بسیار دارد و هرکس نداند و به مدد تزویر و دغل نشاید .

هنر معرکه نیز چنین است ، "اصل" اش رفعت و عظمت دهد جهانی را و "بدل" اش خار گرداند و خفت دهد عالمی را ، اینجا کس را به مدعا ها ندهند ، صحنه چرخاز این بازی دورانی مدام دارد و به مدد مهارت فکر و سر پنجه جد و جهد تازه نفسان توانا و دانا ، هردم بازی نو کند و چون رو بگردانی ، جامانی .

درس این کیمیا همگان دانند ، بیش و کم و به هر کوی آزاد فروشند ، آنچه مس وجود هنرمند این معرکه طلا کند ، زهد مدام و ریاضت پیوسته است ، که هیچ هنر تا بدین پایه صبر و تحمل و مراقبت و تلاش و تمرین و قریحه و بصیرت و دقت و تازگی نخواهد . موی سپید را شعبده رنگ دهد ، اینجا را نه مفجرتی است و نه کس را توان و مجال طی الارض یك شبه ، بل بر صحنه این بازی آنچه عزت دهند سیر مدام است و تجربه سنگین و طلب کمال و معرفت تمام و مگر سایه دروغین هنر پراکنده نیست هردم بر امواج ؟! چه کس بهائی دهد ؟! جشن معرکه زورخانه گشوده است تا یلان زور آزمایند و خود نمایند ، در پس در بسته همه دعوی پهلوانی کنند .

"حافظ تو ختم کن که هنر خود عیان شود با مدعی نزاع و محاکا چه حاجت است"

"وله الحمد"

مکبث ابدی

نقدی بر نمایش «مکبث» به کارگردانی سهیل پارسا

مکبث مستحکم‌ترین نمایشنامه‌ی شکسپیر است. فرقی نمی‌کند که آیا شخصیت محوری داستان برای خلاصی از شرّ زنش به سمت میگساری کشیده می‌شود یا دیوانه‌ای در ملودرام گوتیک حضور می‌یابد. متن شکسپیر، حاوی تمام تاویل و اقتباس است. مکبث در ساختار درام کابوکی و درام هاییتی به اجرا در آمده است. فرقی نمی‌کند از چه دیدگاهی به مکبث نگاه کنید، مکبث به تمام دیدگاه‌های ساری در اندام ذهنی کارگردانان پاسخی تمام و کمال می‌دهد.

گروه تئاتر مدرن تایم استیج از تورنتو، با تکیه بر شیوه‌های مرسوم در تئاتر سنتی با نام تعزیه خوانی، مکبث را به روی صحنه آورده است. این اجرا نماد تئاتر مینی مالیستی است. ۹ بازیگر در ۲۸ نقش بازی می‌کنند. پیتر فاربریج ۲۹ ساله یکی از موسسان این گروه، نقش مکبث را ایفا می‌کند. سهیل پارسا کارگردان ۴۱ ساله این اجرا، نمایشنامه‌ی مکبث را برای اولین بار ۲۰ سال پیش و به زبان فارسی خوانده بود. وی در آن سال‌ها دانشجوی دانشگاه تهران بود.

پارسا به مجله گزت می‌گوید: «وقتی برای اولین‌بار خواندمش، خیال کردم یک نمایشنامه‌ی غربی نیست. خیلی به فرهنگ من نزدیک بود. من هم که با تاریخ مستبدان و دیکتاتورها آشنا هستم درون مایه اصلی مکبث را خیلی دوست دارم.»

پارسا مکبث را کودکی خوش طینت می‌بیند که به ماشینی هیولاوار و جنگنده تبدیل می‌شود و دست آخر یک مستبد بی‌رحم. اما مکبث در حوادث ناگزیر قرار می‌گیرد و این روند جبرگونه او را از معصومیت به خشونت و درنده خویی می‌کشاند. او هم مانند همه‌ی ما یک انسان است. مکبث، دچار سفری است از پاکی به سمت گناه و مرگ. شکسپیر هرگز دلایل اعمال مکبث را تشریح نمی‌کند. به قول پارسا: «یکی از لوازم اساسی فسلفه ایرانی، کنکاش در ماهیت هستی است. هر چه بیشتر متن را می‌خواندم به تصاویر بدیعی دست می‌یافتم.»

اجرای پارسا به شدت نمادین است. روی صحنه هیچ وسیله‌ای نمی‌بینیم مگر یک پیاله. شال‌های رنگی اشاره به شخصیت نهفته اشخاص بازی دارد. شال مکبث، سرخ و شال بانکو، سبز است. پارسا می‌گوید: «من از تعزیه‌خوانی تقلید نکرده‌ام، در واقع تعزیه‌خوانی، تخته‌ی شیرجه‌ی نمایش من است. من معمولا سعی می‌کنم با سنت مواجه شوم و طرحی نو دراندازم. ساختار معنوی متن اصلی به زبانی بسیار نمادین و رمزآلود استحکام یافته است و با روحیات تماشاگران آمریکای شمالی بیگانه است، که ما ماهیت درونی خویش را فاش می‌کنیم. من ابهام را دوست دارم ولی از عناصر گیج کننده بیزارم. ما یک نمایشنامه کلاسیک غربی را در قالب نمایش شرقی قرار داده‌ایم».

وقتی این اجرا از مکبث در اکتبر سال گذشته در تورنتو به روی صحنه رفت، منتقد بزرگ تئاتر تورنتو گفت که این نگاهی بس جذاب است به قهرمان درنده‌خو و ماهیت پنهان او، نگاهی بس سرشار و زنده که از سطح به عمق رسیده است اما دچار تنش درونی متن شده است.

آلن هوستاک
(برگرفته از مجله‌ی گزت)

نقدی بر اجرای گروه عصر جدید از مکبث

خلاقیت در اجرا تناقض در نگاه

اگر مکبث خشن‌ترین نمایشنامه شکسپیر نباشد بی‌شک از نظر خشونت درونی می‌توانیم آن را در جایگاه نخست ببینیم و جالب آنکه این خشونت به مدد پرداخت جهان‌شمول، چند لایه و استادانه شکسپیر همچنان پایدار، جاودان و قابل بازنمایی است.

خشونت در عصر حاضر گرچه دیگر در قالب خنجر بر سینه کسی فرود نمی‌آید اما هنوز میل به قدرت و تسلط در اشکال مختلف چهره می‌نماید و به عنوان یک درد ، پیکره بشر را می‌آزارد. مکبث دستمایه‌ای برای باز پرداختن دوباره و چند باره آن.

از گروه «عصر جدید» در سال گذشته «آرش» را شاهد بوده‌ایم. اکنون این گروه با انتخاب «مکبث» در راستای اجرایی تجربه‌گر قدم برداشته است. بر این مبنا و در جهت تنظیم متن، گروه اقدام به پالایش و ایجاد تغییراتی در متن اصلی نموده است که عمده‌ترین آنها عبارتست از:

الف) حذف و پالایش صحنه‌هایی که در طی آنها به انگیزه‌های ویژه افراد یا دلیل اعمال آنها اشاره می‌شود مانند گفتار برای «در جایی که از سازش امیرکودور» با لشگریان نروژ سخن می‌گوید. برای بسط دادن دامنه‌ی انگیزه‌ها و اعمال.

ب) حذف شخصیت‌های فرعی یا کم اهمیت یا تقلیل نقش آنها و بیان آنها از زبان یک شخصیت نظیر صحنه ورود راس و انگوس در پرده اول که فقط راس وارد می‌شود و دیالوگ‌های انگوس را می‌گوید. یا همراهان و ملازمین شاه در صحنه ورود دانکن به قصر مکبث.

ج) حذف اشاره به مکان‌ها و کشورهای خاص نظیر نروژ و اسکاتلند که برای فراگیرتر شدن حوزه اتفاقات انجام شده است.

د) حذف توصیف‌ها و تشبیه‌های ادبی و توصیفی و دیالوگ‌هایی که به اظهار نظرهای احساسی و توصیف انگیزه‌ها می‌پردازد مانند بسیاری از تک گویی‌های لیدی مکبث و «مکبث» در پرده اول و دوم و نیز توصیف‌هایی که لیدی مکداف در صحنه به قتل رسیدنش دارد. این تمهید نیز شاید برای پرهیز از ایجاد درگیری‌های حسی و عاطفی در تماشاگر و نیز رسیدن به پرداخت یکدست و دارای جنبه‌های عمل‌گرا و نه توصیفی.

ه') حذف صحنه‌هایی که دارای ورود و خروج‌های ساده است و یا اعمال حرکت و تنش بیرونی کمتری را در بر می‌گیرند. مانند ورود «شاه» به قصر «مکبث»، ورود مکبث به خوابگاه شاه و... صحنه پنجم و ششم از پرده سوم و نیمی از صحنه اول پرده چهارم.

و) تلفیق و درهم تنیدن صحنه‌هایی مانند حضور لیدی مکبث و خواندن نامه با حضور مکبث و سپس ورود شاه در عین بازگویی درونیات هملت. که برای رسیدن به سرعت، یکدستی و خشونت در اجرا و تاکید بر زایش هر عمل از عمل دیگر است.

اما در اجرا آنچه مورد توجه قرار گرفته است، تاکید بر بازی به عنوان عنصر اصلی و شکل دهنده نمایش است. ساخت و شکل گیری تصاویر، لحظات و صحنه‌ها در اغلب لحظات برآمده از بازی، بدن و حرکت است. در کنار پالایش متن ما شاهد اختصار و گزینه گزینی حرکات وبازی‌ها آن هم در قالبی خلاقه و نمایشی هستیم.

طرح صحنه که شامل دایره‌ای به نشانه عالم نمایش، مکان رخدادها و مرز بین تماشاگران و بازیگران است با سکویی در وسط که وام گرفته شده از تعزیه و نمایش‌های میدانی است کارگردان عرصه دایره را برای حرکات معمولی مانند راه رفتن، از جایی به جایی رفتن با اتکا بر حرکات قراردادی تعزیه انجام می‌شود و هر جا که عمل و اتفاقی دراماتیک و برجسته رخ می‌دهد و یا تاکیدی باید صورت پذیرد اتفاق در بالای سکو انجام می‌شود. در عین حال سکو عرصه قدرت و حاکمیت است.

روند وقایع نمایش همانگونه که در بخش متن بدان اشاره شد بیشتر برآمده از اعمال واتفاقاتی است که زمینه لازم برای تبدیل شدن به بازی را دارند و در این راستا شیوه اجرایی با فاصله گرفتن از قراردادهای پرطمطراق متن و درهم تنیده شدن صحنه‌ها در یکدیگر و نیز با بهره‌بردن عناصری چون پیراستگی در حرکات، ورود و خروج‌ها، نمایش و علایم بازی، استفاده از شخصیتی مشابه به معین البکاء که بازیگران در ارتباط است و نقش فاصله‌گذار و نیز صحنه گردان را برعهده دارد بهره بردن از قرار دادهای نمادین مانند بر سینه کوفتن پس از قتل «دانکن»، استفاده متنوع از بدن، بیان و صدا همه و همه در راستای بیرونی شدن، تبدیل به عمل شدن نشانه‌ها و عناصر موجود در متن است. این میل به عمل و بازی شاید ریشه در عمل گرا بودن مکبث و نقش مهم بازی دادن در نمایشنامه‌های شکسپیر باشد.

اگر در «هملت» بازی شدن صحنه‌های به قتل رسیدن شاه به شکل عینی توسط هملت اعلام شده و انجام می‌گیرد. در مکبث اما، این بازی به شکلی بی‌ترحم و با خشونت هر چه تمام‌تر رخ می‌دهد، و «مکبث» از آن به عنوان پوشاندن چهره یاد می‌کند، یا هنگامی که از اعتماد شاه دانکن به خود سخن می‌گوید و در عین حال به نابودی او می‌اندیشد یا دوگانگی در عمل و رفتار «لیدی مکبث و مکبث» با دانکن و یا ضیافت میهمانی مکبث که در طی آن ارواح بنکو و دیگران را می‌بیند در نهایت ترسیم بازی عملی و خشنی است که بر سر قدرت در گرفته است. از نقطه نظر ساخت تصاویر نیز ایجاز در به کاربردن حداقل عناصر و ساختن مکان، اتفاق وتصویر با بازی شاهد صحنه‌های زیبایی چون قتل دانکن در بستر هستیم که به زیبایی ساخته می‌شود. اشاره به مفهوم قدرت در اجرا، به صورت پارچه سفیدی که بر سر دانکن انداخته شده است دیده می‌شود و عدم تعادل در تشخیص موقعیت، در معرض خطر بودن و لرزان بودن جایگاه او را به مان نشان می‌دهد در حقیقت هرگاه که «دانکن» بر صحنه ظاهر می‌شود او را به مانند نابینایی می‌بینیم که در برداشتن گام‌هایش با تردید و ترس عمل می‌کند. تا هنگامی که این عدم دید منجر به قتل او می‌گردد و قدرت به مکبث می‌رسد.

در ترسیم مکبث با اتکا به ترسیم دنیای درون و برون او، بیش از هر چیز درگیری‌ها و دغدغه‌های درونی و ترس‌های برجسته شده است نمونه‌ی زیبا و نمایشی این برجسته‌سازی تلفیق تک گویی «مکبث» با ورود دانکن و رویارویی آن دو است، در این صحنه گویی زمان فیزیکی بسط یافته و درونیات مکبث هم‌زمان با گفتگوی او با شاه دیده می‌شود و تفکر و عمل به نوعی مکمل یکدیگر می‌شوند.

استفاده از حداقل امکانات صحنه‌ای ونگاه سمبولیک به آنها نشان از نگاه کارگردان به تئاتر شرق دارد. از آن جمله به کارگیری پارچه در اشکال مختلف به نشانه قدرت و حکومت، روح کشته شدگان، حضور مکبث «در صحنه خواندن نامه توسط لیدی مکبث» استفاده از جام در صحنه میهمانی قصر مکبث و پاشیدن قطراتی از محتوای آن به اطراف و تماشاگران به منزله شرکت دادن بقیه در مراسم و ایجاد فضای میهمانی به ایجاز اجرا کمک کرده است.

استفاده دراماتیک از صدا نیز ضمن در برداشتن خلاقیت، در راستای تاکید کارگردان بر غیر قابل فرار بودن اشخاص از موقعیت‌هایی است که افراد در آنها گرفتار آمده‌اند. چون «مکبث» (آنجا که در اولین دیدار صدای سه خواهر جادوگر یکی است) یا صحنه‌ای که دو قاتل برای کشتن لیدی مکداف آماده می‌شوند و صدای مکبث بر صحنه حاکم است.

یا صحنه قتل «لیدی مکداف» که صدای تنفس و حرکت دو قاتل بر صحنه و فضا حکم فرما می‌شود مفهوم سلطه و خشونت کاملاً بر صحنه حاکم می‌شود.

در کنار به کار بردن خلاقه صدا، موسیقی نیز کارکردهای چندگانه‌ای یافته است. معرف حضور اشخاص است (جادوگران)، فضا را می‌سازد. صحنه میهمانی و ورود شاه به قصر «مکبث» و فضای درونی را تشدید می‌کند مانند صحنه بیان درونیات مکبث اما حجم و حضور مدلوم آن به جایگاه و کیفیت آن در کلیت اثر لطمه می‌زند.

استفاده نمایش، موجز و هوشمندانه از نور هم سبب گشته تا علاوه بر کارکردهای معمول شاهد جایگزینی نور به جای اشیا (در صحنه اول جادوگران)، اشخاص (در صحنه اعزام دو قاتل برای کشتن لیدی مکبث)، باشیم. جداسازی فضاهای درونی، یا کارکرد موجز آن در صحنه‌های کابوس خنجر و نیز کشته شدن مکبث از جمله استفاده‌های کابوس خنجر و نیز کشته شدن مکبث از جمله استفاده‌های متنوع کارگردان از نور و نورپردازی است.

در اجرای گروه «عصر جدید» آنچه بیش از هر چیز رخ می‌نمایاند تلاش برای ایجاز، خلاقیت و رسیدن به اجرای نو از «مکبث» است. اما قدر مسلم آن که حاصل کار این گروه با تمام (نقاط ضعف و قوت) نوآوری در شکل اجراست اما در حیطه فکر و درونمایه شکسپیر و اندیشه‌ی او یکه تاز است در وجهبیرونی ما گرایش به نشانه‌های نمایش‌های آیینی منجمله تعزیه، ایجاز و پالایش را داریم اما در فکر همچنان جنگ قدرت، افزون‌طلبی و فریبکاری دیده می‌شود و قرائتی جدید از این موضوع را شاهد نیستیم. در اجرا هم علیرغم تلاش زیبا، پرانرژی و موجز گروه با اجرای هماهنگ اما متناقض از نقطه نظر علایم اجرایی و قراردادهای نمایش مواجهیم. استفاده از صحنه‌گردان، قراردادهای نمادین و عینی، رخ دادن وقایع در پیش‌روی تماشاگر، تاکید بر بازی بودن و نمایش بودن توسط صحنه‌گردان با ضرباتی که با دست بر سکو وارد می‌کند، یا شکل تعویض صحنه‌ها و تمامی توجهاتی که به فاصله‌گذاری و روایت تاکید دارد در برابر استفاده از نورهای موضعی جدا کننده، نورهایی که در طی آن درونیات و ذهنیات شخصیت‌ها بیان می‌شود استفاده و کارکردهای روانشناسانه از نور، وقوع قتل‌ها در تاریکی و پرداخت هیجان برانگیز، مبهم صحنه نهایی که هم تلاش برای ایجاد هیجان، تعلیق و انتظار هستند تناقضی است که با بقیه قسمت‌ها همخوانی ندارد. به عبارتی آشکارسازی فاصله گذارانه و استلیزه اجرا با پنهان سازی و رویکرد روانشاناسانه و ذهنیت‌گرایی که مورد تاکید هم واقع می‌شود دو شیوه اجرایی را در آن واحد در بر می‌گیرد که در عین حال ناقض یکدیگر هستند (هر چند که هر یک به عنوان پدیده‌ای مستقل از خلاقیت و زیبایی برخوردارند) این اتفاق در عرصه اجرایی و صحنه هم به نوعی دیگر رخ می‌نماید. سکو و دایره دارای تعاریف شخص در حیطه تئاتر شرق و نیز اجراهای فاصله گذارانه هستند. اما در اجرای «مکبث» علاوه بر سکو از محیط اطراف، نیز بهره برده می‌شود و قراردادهای بازی در حیطه دایره و سکو شکسته می‌شود. این بدان معنا نیست که مستبدانه بخواهیم کارگردان را محکوم به استفاده از بخشی از صحنه بدانیم اما در راستای قراردادهای صحنه‌ای تناقض استفاده توامان از سکو و باقی فضای صحنه سبب می‌شود که اجرا در ابتدا متکی به قراردادهای صحنه‌ای سکو باشد اما همزمان آن را زیر پا بگذارد. همچنین صدا هم بیشتر در خدمت ساخت ذهنیت‌هاست و این هر چند که بسیار زیبا انجام می‌شود اما در تناقض با اهداف فاصله‌گذار اجراست.

نکته‌ی دیگری که می‌خواهم به آن اشاره کنم. (با ادای احترام صادقانه به گروه «عهد جدید» و اجرای پرانرژی‌شان در جشنواره) اجرای مشابه اما یکدستی بود که گروه آفتاب در دو دوره پیش از این اثر داشت. این را از جهت وجود مشابهات بسیار، اجرای متکی بر بازیگری تعریف قراردادهای صحنه متکی بر ایجاز نوآوری می‌گوییم و اینکه زبان اجرایی تئاتر در جهان به سوی ایجاز، فهم و ادراک مشترک می‌رود. وجود تشابهات بالا خود دلیلی بر این مدعاست.

افشین خورشید باختری

یاد داشتی بر نمایش «تله‌موش»

تله موش در «سایه»

شور و شوق دیدن «تله موش» و دیدار با «آگاتا کریستی» در تالار سایه مجوعه تئاتر شهر تهران اشتیاقی است چند وجهی: دیدن نمایشی از آگاتا کریستی، یکی‌از پرخوانندترین نویسندگان تاریخ ادبیات و تئاتر معاصر، برای نخستین‌بار در ایران؛ تماشای نمایشی جنایی ـ و کلاسیک در ژانر ـ بر صحنه؛ و سرانجام رؤیت نمایش «تله موش»، نمایشی که در «لندن» از سال ۱۹۵۲ ـ و در تورنتو کانادا از سال ۱۹۷۷ ـ تاکنون، کماکان و پیوسته بر صحنه بوده است.

آگاتا کریستی (۱۸۹۱ ـ ۱۹۷۹) که بیشتر به عنوان داستان نویس شناخته و مشهور شده است، چندین نمایشنامه نیز در کارنامه‌ی پربار خویش دارد که از آن جمله‌اند ـ وعده دیدار با مرگ (۱۹۴۵)، گودال (۱۹۵۱)، شاهدی برای تعقیب (۱۹۵۳)، به سوی صفر (۱۹۵۱) و مهمان ناخوانده (۱۹۵۸).

کریستی نخستین نمایشنامه خود را در سال ۱۹۲۶ به نام «شاهدان» نوشت، اما با نمایشنامه «قهوه‌ی سیاه» (۱۹۳۰) و با خلق شخصیت معروف هرکول پوآرو بر صحنه، به موفقیت بی‌نظیری دستیافت.

توفیق اجرای نمایشنامه «تله موش»، اما، نه تنها در قیاس با سایر آثار نمایشی او، بلکه در مقایسه با سایر نمایشنامه‌های موفق در تعداداجرا، بی‌بدیل است. بیش از پنجاه سال از اجرای این نمایش، توسط چند نسل از بازیگران می‌گذرد. به راستی راز و رمز این اقبال عام چیست؟ طرح داستان نمایشنامه تله موش ـ مثل همه آثار جنایی دیگر ـ حول محور یک قتل شکل می‌گیرد؛ با نشانه‌ها، عناصر و عواملی بس آشنا: مهمانخانه، شبی زمستانی، اقامت اجباری ساکنین، شخصیت‌های مرموز و... همه‌ی این عوامل آشنا در طرح و توطئه‌ای (Plot) به معنای دقیق کلمه خوش ساخته، که رویدادها درآن با ظرافت پی‌ریزی می‌شوند شکل می‌گیرند؛ با پایانی خوش (Ebd Happy).

با این همه، به راستی، راز ماندگاری چنین دیرپایش و جذابیت چنین گستردش در چیست؟ در شکل شکیل و دقیق و ظریفش، یا در لایه‌های روانی ـ اجتماعی آن؟ در روساخت یا زیرساخت آن؟

هرچند تحلیل دقیق چگونگی اثر و بررسی سطوح گوناگون آن، فرصت و مجال دیگری می‌خواهد؛ اما، به اشاره، می‌توان گفت که نمایشنامه‌ی تله موش از نظر بهره‌گیری از ویژگی‌های «ژانر» دارای جنبه‌های برجسته‌ای در ساختار است.

به عنوان مثال کریستی در طرح و توطئه تله موش، گذشته از بهره‌ای که از عناصر ژانر می‌گیرد، کنش سراسری (line Thraugh) اثر را براساس دو «نوع فرعی» یا «زیرنوع» بنیان می‌نهد که در یک بستر یک اثر جنایی می‌توانند باشند. زیر نوع اول، طرح‌هایی را می‌سازند که در آن‌ها «قتل» پیش از آغاز نمایش ـ یا فیلم و رمان ـ اتفاق افتاده است و یا در آغاز اثر روی می‌دهند. به عنوان مثال می‌توان از داستان «قتل در قطار سریع‌السیر شرق» از همین نویسنده، نام برد. زیرنوع دوم، طرح‌هایی را شامل می‌شوند که درآن‌ها یک قتل درحال وقوع است. زیرنوع نخست که می‌توان بر آن «قاتل کیست؟» نام نهاد، در دسته‌ی داستان‌های معمایی قرار می‌گیرند؛ و زیرنوع دوم که نام «مقتول کیست»؟ برازنده آنهاست، در دسته داستانهای «تعلیقی» قرار می‌گیرند.

نمایشنامه «تله موش»، ترکیبی از این دوزیرنوع را در خود دارد. همچنین دو زیرنوع از پایان غیرمنتظره در این اثر هست: دسته اول شیوای است که در آن نویسنده در طول پیشبرد کنش‌هایش، برای یافتن قاتل، توجه و تمرکز مخاطب را به تشکیک وتردید در تشخیص قاتل به چند گزینه معطوف می‌کند که در نهایت یکی از گزینه‌ها ـ و معمولا غیرقابل پیش‌بینی‌ترین آن‌ها ـ قاتل محسوب می‌شود.

در سیاق دوم، اما، قاتل خود، جوینده یا کسی است که می‌کوشد مسیر گشایش راز قتل را کشف و یا منحرف کند. هریک از این زیرنوع‌ها و سیاق‌های نام برده دارای شاخه‌هایی است که بررسی آنها فرصت دیگری را می‌طلبد.

علاوه بر این در نمایش تله موش ترکیب کاراگاه پنهان و کاراگاه آشکار توامان وجود دارد. از نگاهی دیگر، نمایشنامه «تله موش» ازجمله آثاری است که ـ به خاطر به کارگیری زیرنوع‌هایی که شرح آن رفت ـ مشارکت مخاطب در ماجرا را، در سطحی گسترده و نیز ژرفه در پی دارد. گسترده، به خاطر ترکیب مداوم و پیوسته همدلی ـ ناهمدلی (این همانی)، که تا پایان اثر از طریق کنش و واکنش‌های شخصیت‌ها نسبت به معیار اصلی از خود بروز می‌دهند و از سوی دیگر آشکار شدن دوگانگی شخصیت‌ها ـ که لابد بسیار شبیه به آدم‌های دوران و زمانه‌ی ما هستند.

درک درست این وجه ما را به ساحت روانی شخصیت‌های نمایش و مخاطبان رهنمون می‌شود. پیوستگی رفتار و شخصیت‌ها، نشان از آگاهی آگاتا کریستی در درک گسترده و قابل قبول رفتار شناختی فردی و اجتماعی مخاطبان دارد. ژرف از آن‌رو که، پس از فرانتس کافکا، ادگار آلن‌پو و آلفرد هیچکاک، که در عمیق‌ترین سطح ممکن، و به گونه‌ای قیاس نشدنی و بی‌بدلیل، به شناخت درک انسان معاصر از سرچشمه هراس‌ها وترس‌ها و دلهره‌هایش پرداخته‌اند، خانم آگاتا کریستی در جایگاهی همه‌گیر و عام‌پسند قرار دارد.

از این میان شباهت او ـ با همه تفاوت‌های آشکار و پنهان ـ به آلفرد هیچکاک که تنها استاد تعلیق و دلهره نامیدنش ستمی است به ژرفنای آثار او و هنر، بیش از دیگران است. نخست به خاطر سلیقه آنان که به نحوی شگفت با بخش گسترده مخاطبین رابطه می‌یابد و بعد هم در چگونگی حالتی که در آن مخاطب را با قاتل یا قاتلین، همدل می‌کنند و در میل او به قتل ـ البته به‌نحوه پیچیده ـ شریکش می‌گردانند.

تماشاگر گناهکار، مفهومی است که منتقد مشهور و برجسته سینما ـ رابین وود ـ در آثار هیچکاک، کشف، ردگیری و تبیین کرده است. به نظر چنین می‌رسد که در آثار آگاتا کریستی ـ دست‌کم در بهترین آثارش مثل «قتل در قطار سریع‌السیر نیمه‌شب» این وجه به‌گونه‌ای قابل قبول وجود دارد.

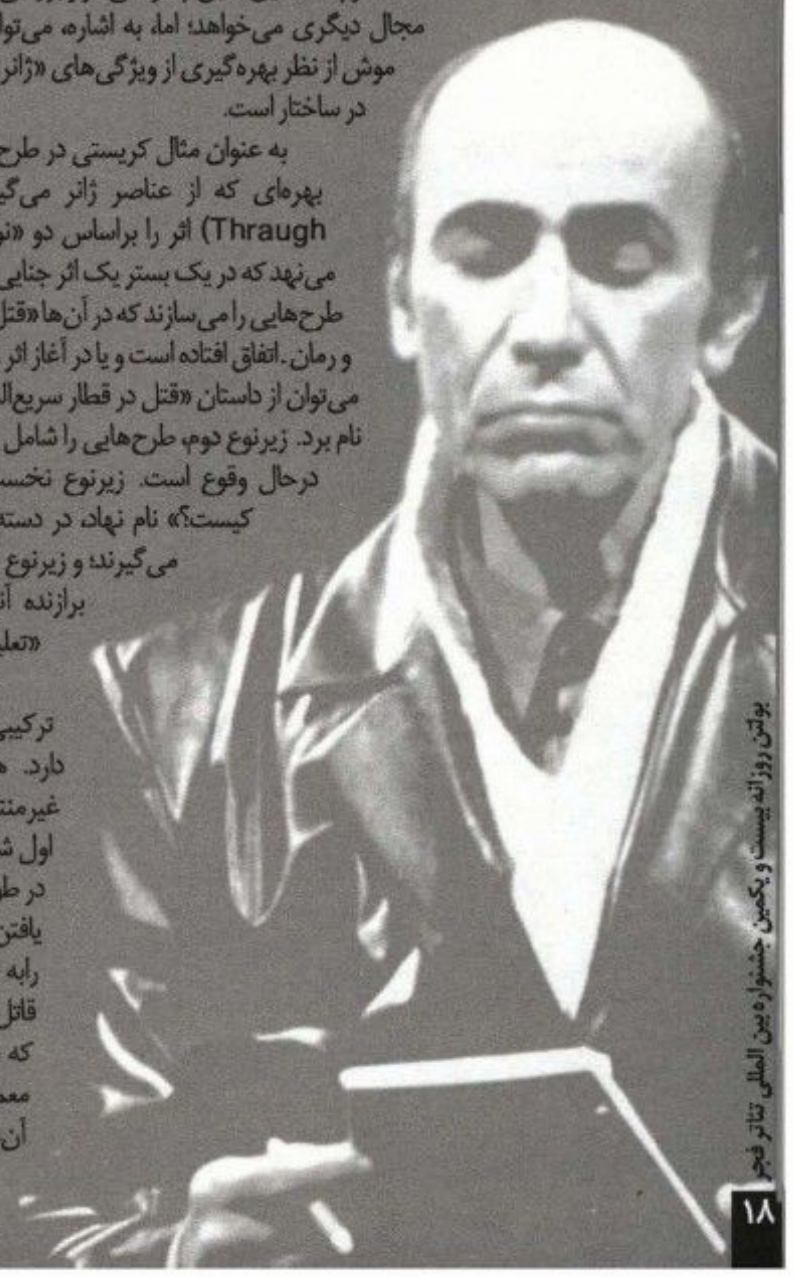
با این همه راز ماندگاری تله موش را باید در برآیند این دو وجه اساسی و بنیادین جست‌وجو کرد و به بیان دیگر، در تاثیر و تاثری که روساخت و زیرساخت تله موش موجد آن است.

اما دریغ، هنگام دیدن اجرای داوود دانشور، نه از راز جذابیت و ماندگاری تله موش نشانه‌ای هست و نه حتی از جذابیت یک اثر جنایی معمولی و متعارف. این‌که چرا ضرباهنگ (Tempo and Rythin) نمایش، با چنین متن جنایی ـ که نمونه‌های معمولی‌تر آن در سریال‌های متوسط B. B. C دست‌کم در جلب توجه و جذب تمرکز مخاطب موفق است ـ در اجرای دانشور، به اثری کسالت‌آور تبدیل می‌شود که قادر نیست حتی در بار نخستین که بهانه پیگیری داستان، بهانه بسیار خوبی برای مخاطب است، او را مشتاق پی‌گیری اجرا کند، این‌که چرا بازی بازیگران علی‌رغم استعداد و توانایی‌شان چنین یک‌نواخت و کسل‌کننده است، به یک دلیل بنیادین بازمی‌گردد: ناهمواری و ترکیب نادرست در میزانسن، در مفهوم کامل و دقیق‌اش ـ اجرای دانشور از یک‌سو روی‌کردی ناتورالیستیک دارد: در طراحی لباس و گریم و به‌ویژه در بازیگری و طراحی حرکات و جابه‌جایی بازیگران به‌ویژه رفتارآن‌ها با نقش، با شخصیت‌های دیگرو... و از سوی دیگر روی‌کردی تئاتریکال به ویژه در طراحی صحنه دارد.

این در هم‌آمیزی موجب شده اجرای دانشور از تله موش، شکل نامشخص و تعریف نشدنی و ناموزون به خود بگیرد که از ایجاد ارتباط نمایش با تماشاگر ـ در ساده‌ترین معنایش ـ نیز ناتوان بماند.

با این همه از این نکته نیز نباید به آسانی و ارزانی گذشت که داود دانشور به همراه گروه تئاتر «سینما ـ آیین» ـ نه تنها ترجمه‌ی متن تله‌موش را به ادبیات نمایشی ایران افزوده‌اند؛ بلکه تاکنون به چندین مقاله یا ترجمه چند کتاب مفید و اساسی تئوریک، تعدادی نمایشنامه و چندین مقاله، تئاتر ایران را مدیون همت و انتخاب‌های درست خود کرده‌اند و این دستاورد اندکی نیست؛ که هنوز تئاتر ایران ـ دستکم در زمینه‌ی بوطیقای تئاتر ـ بسیار لاغر و فقیر می‌نماید.

عبدالحسین مرتضوی



چه هراسی دارد ظلمت روح

نقدی بر نمایش پوزه چرمی

یک اتاق و دو نفر که گویی روزنه‌های جهان به روی آنان فرو بسته شده و وحشت از جهان بیرون، با هارولد پینتر به یکی از فضاهای کلاسیک تئاتر مدرن تبدیل شده است. نمایش مدرن اتاق را از جهان بیرون جدا می‌کند و آن دو را در تقابل با هم قرار می‌دهد، اما اتاق در واقع چیزی جز تصویر فشرده‌ای از جهان بیرون نیست. این معادله در نمایش پوزه چرمی به خوبی برقرار می‌شود. وحشت جهان بیرون به جهان درون اتاق تسری می‌یابد و رابطه این وحشت نیز صدا و تصویر است: صدای پلیس‌هایی که خانه را محاصره کرده‌اند و تصویر فیلمی وحشت‌آور که ایده‌ی تسری وحشت جهان بیرون به درون اتاق را به خوبی عیان می‌کند. اما با این همه آنان که نمایش پوزه چرمی را تجسم هیچکاک بر صحنه دانسته‌اند، به تمامی راه به خطا برده‌اند. بی‌تردید آنان یا هیچکاک را نمی‌شناسند و یا نمایش را به خطا درک کرده‌اند. نمایش ربطی به هیچکاک ندارد. تعلیق‌های استاد وحشت، از جنس دیگری‌ست و به نمایش پوزه چرمی ربطی ندارد. پوزه چرمی با سایر آثار سینمای وحشت نیز مناسبت ندارد و یا این‌که ربط اندکی دارد. جلالی در نمایش در پی آفریدن وحشت نیست، در پی تحلیل آن است. و به همین دلیل است که تماشاگر حین دیدن نمایش نمی‌ترسد، به آن می‌اندیشد.

جهان بیرون در هیات فشرده و تنگ اتاق نمود داده می‌شود و وحشت بیرون باز تولید می‌گردد. اما وحشت مرد، تنها با وحشت بیرون از اتاق در تقابل قرار ندارد، با چیزی دیگر نیز در تقابل قرار می‌گیرد و آن معصومیت از کف رفته است. تحلیل وحشت مرد ما را به سرچشمه‌های اضطراب او می‌رساند. گریز او از وحشت، او را به وحشت می‌رساند و گریز از معصومیت، معصومیت از کف رفته را در او زنده می‌کند. حضور زن عاملی است که او را به سرچشمه‌های اضطراب، معصومیت و عشق پیوند می‌دهد. مرد باید سرچشمه‌های اضطراب را به یاد آورد تا به قربانی معصومی استحاله یابد. زن و پلیس هردو در پی بهبوداند، یکی در پی بهبود مرد و دیگری در پی بهبود جامعه از طریق قربانی کردن مرد. در پایان مرد بهبود می‌آید. اما خشونت جامعه‌ی بیرون بر معصومیت بازیافته سیطره می‌یابد. باری دیگر جهان مرد مورد تجاوز قرار می‌گیرد و معصومیت قربانی می‌شود. در پایان مقارنه خشونت کور و خشونت سازمان یافته کامل می‌شود. این‌بار به عکس بازنمایی نخستین، این تصویر جهان بیرون نیست که در جهان اتاق تجسم می‌یابد، به عکس جهان درون است که تصویر خود را به جهان بیرون تعمیم می‌دهد. خشونت‌های سازمان یافته و سازمان نیافته‌ی بیرون جز در پی فروپاشی معصومیت نیستند.

این یادداشت را نمی‌توان نقد نمایش پوزه چرمی دانست، زیرا نگارنده بر متن آن وقوفی ندارد و با زبان آلمانی نمایش ارتباطی برقرار نمی‌کند. این نوشتار تنها مضمون نمایش را تحلیل می‌کند و آن را در ربط با شکل اجرا مورد بررسی قرار می‌دهد. اجرای نمایش پوزه چرمی بیش از نمایش وعنصر نمودن، بر گفتار اتکا دارد. البته این بدان معنا نیست که از عناصر نمایشی بی‌بهره باشد، لحظه‌ای که زن و مرد با دستکش‌های قرمز چانه یکدیگر را فشرده و رودرروی هم مجادله می‌کنند، به دوئلی خونین نزدیک می‌شود. نمایشی‌ترین لحظه نمایش آن‌جاست که صحنه در تاریکی مطلق فرو می‌رود. تنها نشانگر حضور آن دو است، نه رابطه آن دو، این لحظه نمایشی که می‌توانست جذاب‌تر از این باشد، گسترش نمی‌یابد و درون گفت‌وگوی زن و مرد از کف می‌رود.

محمد رضایی‌راد

از «انوری» شاعر پرسیدند چرا بسیار می‌سرایی، گفت: سخن بسیار دارم.

نظامی هم به انوری که نمی‌شناخت چنین پیام داد:

کم‌گوی و گزیده گوی چون در
تا ز اندک تو جهان شود پر

هفتصد، هشتصد سال از دوران انوری و نظامی گذشته است و همکاران ما توجه ندارند که همه دردها و رازهای خود را یک‌جا و یکباره نباید بیرون بریزند.

شاید این زیاده‌گویی از آنجا ناشی می‌شود که نویسندگان ما خود، اثرشان را کارگردانی می‌کنند. فاصله گرفتن از «آفریده» بسیار مهم است. اگر نویسنده، نصرالله قادری، کارگردانی «گاهی اوقات...» را به فردی دیگر سپرده بود، آنوقت خودش از کوتاه کردن تکرارها از سوی کارگردان، اثر خودش را بهتر می‌شناخت و بیشتر دوست می‌داشت.

«تکرار» پایه و اساس «مدیتاسیون» فرنگی و به تعبیری «ذکر» ماست و این هردو به سختی در تئاتر می‌گنجد. همین‌گونه است، استفاده از نمادها در تئاتر. برعکس آنچه برخی از تئاترشناسان ادعا می‌کنند، حتی تئاترهای مشهور به آیینی نظیر متونی که بر پایه مهاباراتا و رامایا در هند و اندونزی (بالی) و مالزی به نمایش می‌آید، تا حدود بسیار قراردادی است، به این معنا که دست تماشاگر را می‌گیرد و به خیال و تاریخ و اسطوره می‌برد. اگر این تئاترهای آیینی موفق می‌شوند، تماشاگر را در درون خود او راه ببرند، این به تماشاگر مربوط است که تا چه‌اندازه قدرت دارد که بدون وحشت از درون خود بتواند در خود سفر کند.

این اتفاق نادر است، حالی است که در آن با چشم بسته می‌توان نمایش را دید و دریافت.

آقای قادری از انجیل و گات‌های زرتشت و «هیچ و همه چیز» بودا و در فلسفه‌ی «نسبت» که پایه‌ی «راشومن» اکیراکوروساوا است، بهره گرفته است. چرا؟ چون می‌خواهد گمگشتگی انسان اندیشمند امروزی، خاصه در ایران را نشان بدهد. آیا نیازی به این همه عاریه گرفتن هست.

«کهن جامه‌ی خویش پیراستن به از جامه‌ی عاریت خواستن» یا «سخن نو آر که تو را حلاوتی است دگر» هردو پیشنهاد از نظامی است.

«قهرمان»

قادری چندین بار به «قهرمان» اشاره می‌کند. عبارتی از برتولت برشت هست که می‌گوید: «بدبخت مردمی که به قهرمان نیاز داشته باشد». به اعتقاد من اگر قرار است مساله «قهرمان» در مرکز نمایش قرار بگیرد، ارجح است که از چند جهت و نه یک جهت به سوال گذاشته شود.

اجرای چندین بار قتل قهرمان (خانم فخری سلطانی در نقش هاسمیک) از سوی عاشق، از سوی دولت از سوی همرزم‌ها که برخی عوامل دستگاه عالیجناب هستند، می‌توانست بدون زیاده‌گویی نمایش داده شود.

«بازی‌ها»

هنرپیشگان که باید گفت از کوشش برای تفهیم متن فروگذاری نکردند، اندیشه و احساس «دیگری» را می‌گفتند، کمتر اتفاق افتاد که گفته‌شان چنانکه گفته‌اند «سخن کز دل برآید نشیند لاجرم بر دل» بود. استفاده از حرکات موزون و میدان بوکس، (البته جالب بود)، با این ترفند، کارگردان می‌خواست جنگ دائمی میان خودی با خودی را نشان بدهد. این تمهید به‌زعم من باز تاکیدی بود بر نمایش که می‌خواست آگاه کننده باشد، آیا تئاتر وظیفه‌اش تنها آگاهی‌دهندگی است؟ این را کتاب و مقاله و روزنامه بهتر نمی‌تواند.

سخن آخر

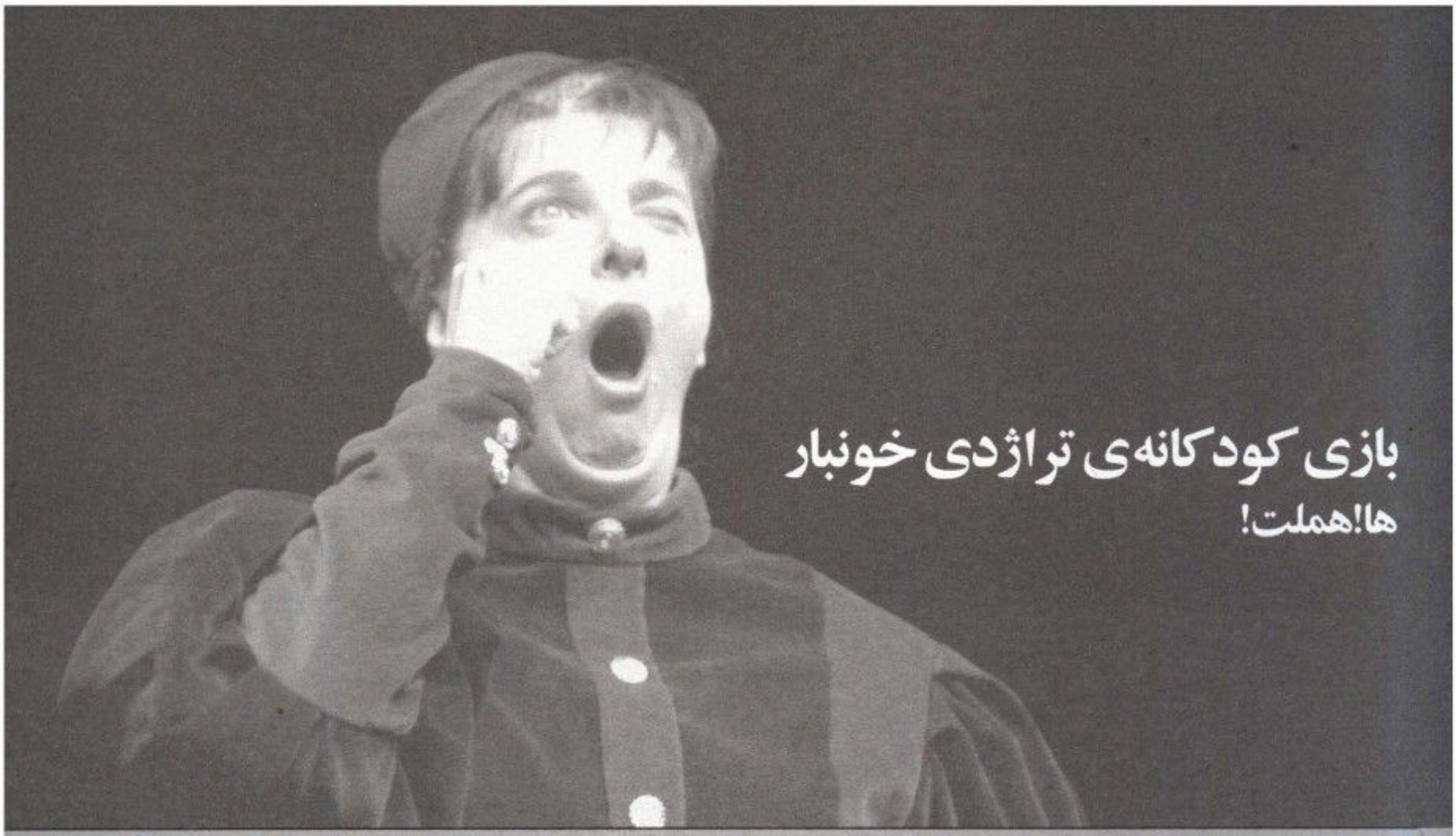
من برخلاف آقای قادری، نمایشنامه نویس «گاهی اوقات برای زنده ماندن باید مرد» معتقدم «هیچگاه برای زنده ماندن نباید مرد» فرق بزرگی‌است میان آنها که «همه چیز دارند» و آنها که «هیچ چیز ندارند» دسته اول «بدبینند»، دسته دوم باید، باید، «خوش‌بین» باشند. مرگ ناصح خوبی نیست.

ایرج زهری

نقدی بر نمایش «گاهی اوقات برای زنده ماندن باید مرد»

نوشته و کار: نصرالله قادری

ایرج زهری



بازی کودکانه‌ی تراژدی خونبار

ها!هملت!

اگر این گفته‌ی مارکس را بپذیریم که تاریخ دوبار تکرار می‌شود، نخست به شکل تراژدی و دیگر بار کمدی، آنگاه شاید بتوان جدا از اشارات سیاسی این حکم، آن را به گونه‌ای دیگر تفسیر کرد. گویی وقایع تاریخی درونمایه‌ای خنثی دارند که می‌توانند بنابر منظر و زمینه‌های متفاوت، رویکردهای متنوعی بیابند. بدین معنا که جدا شدن واقعه از زمینه تاریخی و اصیل خود و باز تولید آن در شرایطی یکسر دیگرگونه، آن را به مضحکه و پارودی واقعه نخست بدل می‌کند. مارکس برای به تمسخر گرفتن وقایع پارودیکی که می‌کوشند خود را در پس شمایل پیشین بیارایند و جدی بنمایانند از اصطلاحات نمایشی سود می‌برد. واضح است که دل‌مشغولی مارکس سیاست بود، نه نمایش، و بی‌تردیدمنظور او از این گفته مقصودی سیاسی بود، اما ما می‌توانیم با تفسیری دل‌بخواه، کنه این عبارت را به نفع منظور خود مصادره به مطلوب کنیم. بدین معنا که تراژدی می‌تواند به کمدی بدل شود، نه‌چنان که جرج اشتاینر در زوال تراژدی گفته با کمدی بیامیزد، بلکه اساسا به معنای استحاله تراژدی و موقعیت تراژیک به کمدی و موقعیت کمیک و خنده‌آوربدل شود. مارکوس زونر در «ها!هملت!» دقیقا در پی چنین هدفی است. تراژدی هملت را یکی از خونین‌ترین درام‌های شکسپیر دانسته‌اند اما او با رویکرد طنزآمیز خود، تراژدی خونبار را به کمدی خنده‌دار بدل می‌سازد.

اجرای او تفسیری دل‌بخواه از همین حکم مارکس است. واقعه خونبار یک بار رخ داده است، اگر می‌باید دوباره رخ دهد، یا به عبارتی دوباره نمایانده شود، می‌تواند به مضحکه بدل شود. به اصطلاح نمایشی‌تر، تراژدی هملت یک بار نوشته و بارها با وفاداری به متن اجرا شده است، اکنون می‌تواند به گونه‌ای دیگر . به شکلی کاملا دل‌بخواهی و طنزآمیز . اجرا گردد. زونر جدل‌ها و تضادهای خونین درون نمایش را از منظری دیگر می‌نگرد، از جدیت‌شان می‌کاهد و به عوض بر مسخره بودنشان می‌افزاید، تا میزان حماقت و کمدی نهفته درون آن را آشکار کند. دیالوگ‌های شکسپیر، اگر چه آمیخته به زبان‌های مختلف بیان می‌شود، اما شگفتا که این دفعه نمی‌گریاند؛ می‌خنداند.

او این منظور را با دو تاکتیک عملی می‌کند. نخستین کارمایه‌ی اجرا، کاهش متن است. درام طولانی شکسپیر در اجرای زونر به شدت کاسته و تنها فرازهای مهم آن حفظ می‌شود. کارگردان با کاهش متن و گزینش منزلگاه‌های مهم، علاوه بر کاستن از حواشی زاید، در پی تشدید تراژدی است. تقریبا غالب اجساد نمایش شکسپیر حفظ شده‌اند. شاید کارگردان در نمایش شکسپیر به هیچ چیزی، همچون اجساد چنین وفادار نبوده است. کاهش متن و حفظ اجساد، فضای خونبار نمایش را تشدید می‌کند. او تا این‌جا اساس تراژدی را حفظ می‌کند و نمی‌کوشد با دخالت در بدنه درام موقعیت تراژیک را به کمیک بدل کند. به عکس او با کاهش متن، تراژدی را تشدید کرده است. اما او هم زمان ترفندی دیگر نیز به کار می‌برد و همین ترفند است که تراژدی را فرو می‌ریزد. این ترفند بازی و طراحی اجرای نمایش است. بازی‌ها بیش از این‌که بازی نقش‌های نمایش هملت باشد، اتودهایی آزاد بر روی شخصیت‌ها هستند.

برای هر شخصیت ژستی در نظر گرفته شده است. از طریق این ژست‌ها آدم‌ها بازشناخته می‌شوند. فی‌المثل «لایرتیس» کله‌خر و پرزور و «پولونیوس» دچار گره خوردن انگشتان دستش است. مبحث ژست مبحثی مهم در نشانه‌شناسی نمایش «برشت» و تئاتر «برلینر آنسامبل» است که دامنه‌های آن را می‌توان در اجرای زونر بازجست. ژست‌ها در نشانه‌شناسی برشت با طنزی پنهان به آشکارسازی جنبه‌های پنهان شخصیت کمک می‌کنند. در این‌جا نیز ژست‌ها اصلی‌ترین کارمایه جنبه‌ی کمیک «ها!هملت» هستند. ژست بازیگران، جدیت قهرمانان درام و وقایع نمایش را از اوج به زیر فرو می‌کشد. از شکوه قهرمانان جز کاریکاتوری مضحک باقی نمی‌ماند. اکنون درمی‌یابیم که گزینش فرازهای نمایش از چه اهمیتی برخوردار است. هیچ فراز دیگری به جز فرازهای گزینش شده، قادر به تشدید تراژدی نبود، و درست زمانی که تراژدی تشدید می‌شود، از طریق تمسخر بازیگران، یعنی به هم خوردن قواعد بازی کلاسیک و تناقض ذات تراژدی و نمودن آن به شکلی کمیک، تراژدی فرو می‌ریزد و جز لاشه‌ای خنده‌آور از آن باقی نمی‌ماند.

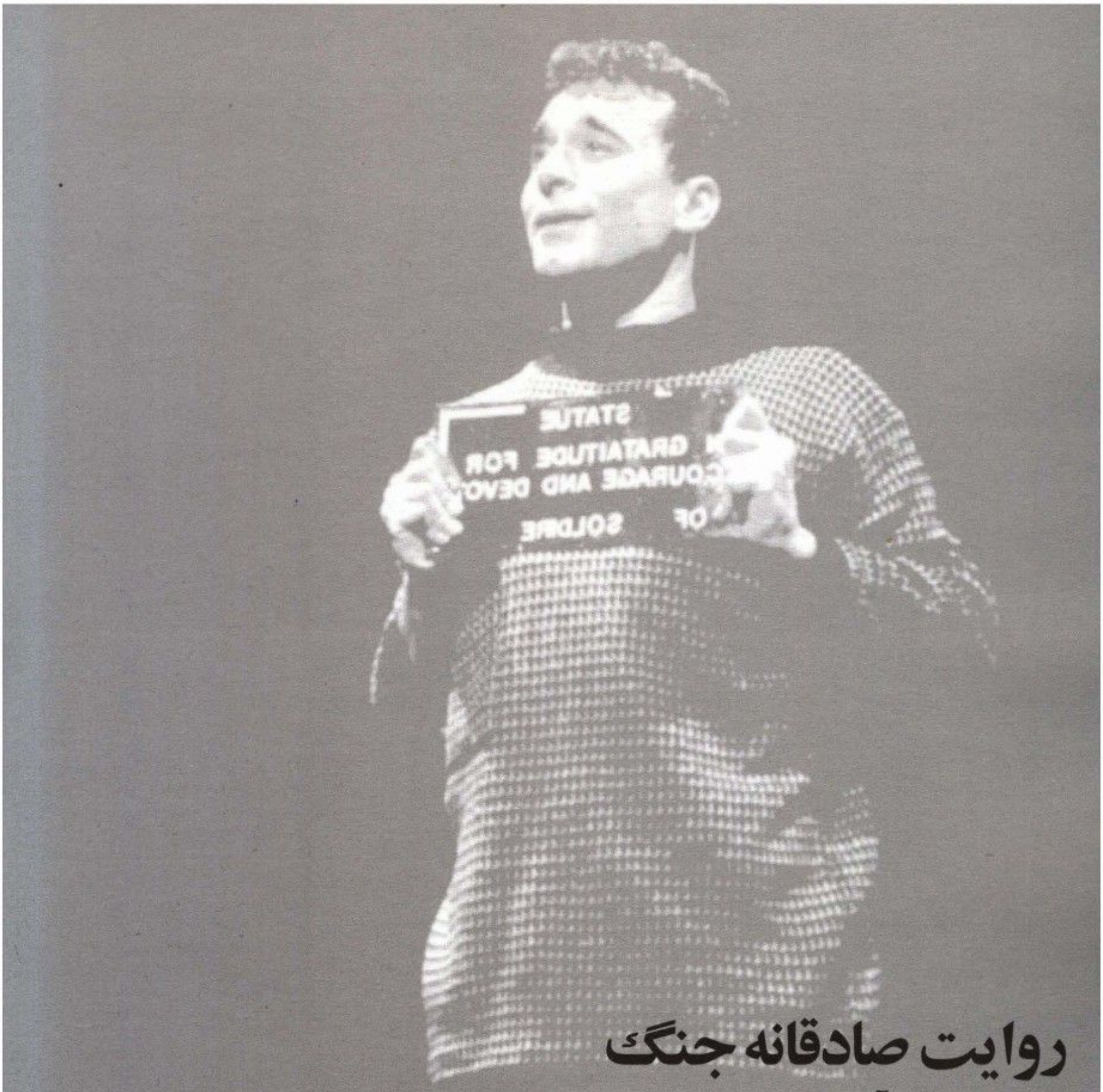
اما اهمیت «ها!هملت» نه در گزینش صحنه و نه حتی در استحاله‌ی تراژدی به کمدی است. این هردو بارها در بازخوانی‌های مجدد از درام‌های کلاسیک تجربه شده است. آن‌چه نمایش را جذاب می‌سازد، بداعت آن است. بداعت حتی نه بدان معنا که دو بازیگر، همه‌ی نقش‌های نمایشی را بازی می‌کنند (این نیز بارها بر صحنه‌های تئاتر مدرن تجربه شد)، بلکه به دلیل شیوه‌ی بازی آنان و نظام بازنمایی نمایش در اجرا است. گفتیم نمایش به اتودهای خام شبیه است، اما همین اتودهای خام، ورز می‌یابد و به شیوه‌ی مسلط نمایش تبدیل می‌شود. دو بازیگر در تمام طول نمایش بر چهار پایه‌ای نشسته‌اند و همه‌ی نمایش را بر روی چهارپایه‌هایشان باز می‌نمایانند. موقعیت فشرده‌ای را که آن دو بر خود تحمیل کرده‌اند بدل به مهم‌ترین امتیاز نمایش می‌شود. درواقع نه تنها متن، بلکه همپای آن، اجرا نیز از هر حاشیه‌ای کاسته شده است. دو بازیگر جز یک چهارپایه و یک دست‌لباس چیزی ندارند. زونر کاخ السینور را چنان غارت کرده است که جز لباس و چهارپایه‌ای از آن باقی نمانده است. هرآن چه در نمایش پریخت و پاش هملت ضروری است، از اشخاص گوناگون گرفته تا وسایل و حتی موسیقی صحنه همچنان حفظ می‌شود، و آن‌جا بر روی دو چهارپایه از طریق شلنگ تخته‌ی ساکنی که دو بازیگر لازم می‌دانند، بازنمایی می‌شوند.

حتی مکان نیز نمودی مشخص می‌یابد. می‌توان دانست که تالار آینه، فضای مرکزی کاخ «السینور» را تشکیل می‌دهد، زیرا همه‌ی بازیگران در گذرشان از میان این تالار عبور می‌کنند و یکی از نمایشی‌ترین لحظه‌های نمایش را به وجود می‌آورند. بازیگران در نمایش خود زبانهای متنوعی همچون آلمانی، انگلیسی، ایتالیایی و فارسی را به کار می‌گیرند. اما با این نحوه‌ی بازنمایی، زبان رنگ می‌بازد، و نمایش حتی اگر به زبان یاجوج و ماجوج هم ادا می‌شد، قابل درک می‌نمود.

ظاهرا دو بازیگر حداقل چیزی است که کارگردان موظف به حفظ آن بود. آیا خلاصه شدن عناصر نمایش بیش از این قابل تصور است؟ کاهش اجرا از هر چیز زاید توجه تماشاگر را به‌طور مطلق متوجه بازی دو بازیگر می‌کند. از سوی دیگر بازی گزیده و به‌دور از طبیعت نمایی آنان به ایجاد بازیگری نشانه شناختی می‌انجامد. «اشتاینر» گفته است که هرچه نمایشی در ارائه عناصر نمایشی سخت‌گیرتر باشد، کوچکترین تخطی از آن بر جنبه ارتباطی اثر می‌افزاید. اجرای زونر به تمامی تخطی از اصول تئاتر کلاسیک است. سخت‌گیری و محدودیت تحمیلی کارگردان، کوچکترین حرکات بازیگران را به نشانه بدل می‌سازد و جنبه‌ی ارتباطی و معنایی آن را می‌افزاید.

بازیگران اگرچه دیالوگ نیز می‌گویند،اما بازی‌ها بر میم و حرکات T نان استوار است، و میم نیز از اساس نظام نشانه‌ای حرکات و رفتار است. بدین ترتیب بازیگران با بازی نشانه شناختی خود، هملت را به شیوه‌ای بدیع محاکات می‌کنند. براین اساس نمایش نمونه‌ی بی‌نظیری از درک مفهوم قرارداد میان نمایشگر و تماشاگر است.

اما نباید بپنداریم مارکوس زونر برای ما تئاتری ترتیب داده است. آنان کتابی خیالی را ورق می‌زنند و برای ما قصه می‌خوانند، گویی که برای کودکانی قصه بخوانند. به همین دلیل می‌پندارم که این نمایش با همین شکل و شمایل به راحتی می‌تواند برای کودکان نیز نمایش داده شود. تماشاگر نیز برای بازیگران جز کودک نیستند. تا مبادا این کودکان بترسند یا غمگین شوند، قصه غمبارشان را به طنز می‌آرایند. نمایش البته می‌توانست اندکی کوتاهتر از این شود (زیرا که کودکان کم‌حوصله‌اند)، ولی به هرحال به تمامی بر عنصر قصه‌خوانی و بازی کودکانه قصه‌ها استوار است. به قاپیدن نقش‌ها از همدیگر در ابتدای بازی توجه کنید. انگار دو کودک بر سر تقسیم نقش‌ها با یکدیگر لج کرده باشند. کودکان قصه را به طریقی که ما قصه را می‌خوانیم یا می‌شنویم، درک نمی‌کنند، آنها قصه را بازی می‌کنند، یعنی درست همان کاری که مارکوس زونر و پانریزیا باربویائی انجام می‌دهند.



روایت صادقانه جنگ

نگاهی به نمایش «آن‌سوی خط»

«آن سوی خط» نمایشی است که قصد دارد با تکیه بر تصویرسازی، موسیقی و حرکت و بدون استفاده از گفت‌وگو به روایت بپردازد.
در چنین آثاری، متن اساسا با مشخصه‌هایی نوشته می‌شود که ایجاد کننده فضا و بستر مناسب برای حرکت باشد.
اثر فوق متشکل از چند اپیزود است و ماجرای سربازی را در جنگ و پس از آن بیان می‌کند. تصاویر بهانه‌ای است برای پرداختن به این مضمون که قهرمانان اجتماع روبه فراموشی‌اند، هرچند که به یادشان بیش از خود آنها توجه می‌شود و در نهایت هم این فراموشی به حذفی خشن می‌انجامد زیرایا باید فراموش کرد یا فراموش شد!
«ساسان قجر» در مقام کارگردان با بهره‌گیری از زبان حرکت و استفاده از افکت و موسیقی به انتقال حس موجود در صحنه‌های مختلف می‌پردازد و در این راه هم به موفقیتی نسبی دست می‌یابد. هرچند که شیوه اجرایی از وضوح و تعریف واحدی برخوردار نیست و حتی در برخی صحنه‌ها نظیر صحنه جنگ با استفاده از «فلاشر» به سوی کلیشه‌های تکراری می‌رود. در کنار این تصاویر، تمهیدات صوتی برای نشان دادن گذشت زمان در اپیزود جنگ نمایشی و موجز است.
همچنین تضاد تلخ خوابیدن سرباز زیر مجسمه یادبود جنگ موقعیت تکان‌دهنده‌ای را ایجاد می‌کند، اما تاکید و اصرار برای تشدید آن، این موقعیت را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. صحنه کشته شدن سرباز در بیرون از صحنه به دلیل ساخته شدن فضایی متضاد در ماقبل آن یعنی پذیرفته شدن سرباز از سوی مقامات شهر نیز از نمایشی‌ترین بخش‌های اجراست.
اجرای «آن‌سوی خط» تلاشی برای فرار از کلیشه‌پردازی است که صادقانه و با خلوصی قابل احترام انجام می‌شود اما در لحظاتی خود به سوی کلیشه یا نازل شدن پیش می‌رود اما این کاستی‌ها چیزی از صداقت گروه نمی‌کاهد.

افشین خورشید باختری

یک اتفاق نادر و جالب

نگاهی به نمایش «آن سوی خط» از استان زنجان

ششمین روز بیست‌ویکمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر با یک اتفاق نادر و جالب همراه بود: اجرای نمایش «آن سوی خط» از استان زنجان در تالار هنر؛ «آن سوی خط» روایتگر داستان سربازی است که در جنگ برای میهن‌اش رشادت‌های فراوانی به خرج داده و حالا پس از پایان جنگ در مراجعت به موطنش در حالی که خانه و کاشانه‌ای ندارد. نظاره‌گر بنای یادبودی است که به افتخار او و با تصویری از وی در حال ساخت است. اما اتفاق نادر و جالب این است که نمایش مذکور، بدون کلام بوده و در مدت زمان ۵۰ دقیقه اجرا یکبار دیگر بر توانایی‌های نهفته هنرمندان تئاتر شهرستان صحه می‌گذارد.

ظرایف و مفاهیم روانشناختی موجود در متن نمایش، یکی از نقاط بسیار مثبت «آن سوی خط» محسوب می‌شود و پایان کار را باید به نوعی ابتدای آن دانست و البته شروعی برای تماشاگر که در انتها با سوال بزرگی مواجه شده و این شروع مجدد به واقع آغاز درگیری‌های ذهنی مخاطب می‌باشد. اینکه برای وطنت بجنگی و از جانت بگذری اما پس از جنگ و زمانی که آرامش را برای مردم به ارمغان آورده‌ای اما علاقمندان قدرت و زر و زور برای حفظ موقعیت و مقام خود حتی تو را نیز از پیش پای بردارند و... و این همان سوال بزرگ و آغاز درگیری ذهنی تماشاگر پس از پایان کار است که به آن اشاره کردم.

اما اجرای نمایش، با توجه به اینکه «آن سوی خط» نمایشی فاقد دیالوگ و مبتنی بر حرکت است، طبیعتا اجرای آن باید ویژگی‌های خاصی داشته باشد. ضمن اینکه در اینگونه نمایشها بازی بازیگر، موسیقی و نور جزو موارد لاینفک و بسیار مهم کار محسوب می‌شوند که اشتباه یا نقصان در هر یک از بخش‌ها باعث افت کلی کار و تقویت و ارتباط مستحکم‌شان سبب تقویت آن می‌شود. نورپردازی نمایش و موسیقی متن «آن سوی خط» به زیبایی مکمل یکدیگرند و ترکیبی که این‌دو می‌آفرینند بسیار جالب و دیدنی است. به خصوص موسیقی متن انتخابی کار که در زمان لازم، خود را به زیبایی به رخ تماشاگر می‌کشد و او را با خود همراه می‌سازد. تاثیر گذارترین قسمت موسیقی، بخش پایانی نمایش است که طنین صدای «کریس دی برگ» با نور زیبایی که بر روی کاراکتر زن آواره متمرکز شده یکی از ماندگارترین پایان‌های نمایش را می‌آفریند.

اما بخش سوم این مثلث که بحث بازیگری و هدایت بازیگران است، متاسفانه جزو نقاط ضعف نمایش محسوب می‌شود. ساسان قجر به عنوان بازیگر با انعطاف بدنی بسیار خوبی که دارد در تمام لحظاتی که خود به تنهایی بر روی صحنه حضور دارد، نقش آفرینی قابل توجهی را از خود بروز می‌دهد اما به محض اینکه سایر بازیگران در بخشهای مختلف داستان به روی صحنه می‌آیند به دلیل عدم انعطاف بدنی مناسب (که لازمه وجود ایفای نقش در چنین نمایش‌هایی است) بازیگران و همچنین عدم هدایت صحیح ایشان بر روی صحنه (و به خصوص ری اکشن‌های نابجا و نادرستی که از سوی برخی از هنرمندان جوان بازیگر نمایش صورت می‌گیرد) شاهد افت کیفی کار به لحاظ عنصر بسیار مهم بازیگری هستیم که از نقاط ضعف اصلی «آن سوی خط» محسوب می‌شود. طراحی صحنه و لباس نمایش نیز در عین سادگی ضمن اینکه فضای غربی وقوع داستان را القا می‌کنند به خوبی در خدمت نمایش و در جهت ارتباط مفاهیم موردنظر کارگردان با مخاطب قرار می‌گیرند.

در مجموع «آن سوی خط» با چشم پوشی از نقاط ضعف یاد شده، یک نمایش حرفه‌ای و قابل قبول است. نمایشی که می‌تواند با اندکی هدایت صحیح از سوی حرفه‌ای‌های تئاتر و استخوان خرد کرده‌ها تبدیل به یک اثر زیبا و کاملا جذاب شود و تا آنجا پیش رود که حتی مرزهای خارج از کشور را نیز در نوردد.

برای «ساسان قجر» و هنرمندان جوان عرصه هنر نمایش استان زنجان آرزوی موفقیت‌های بیشتری را دارم.

مصطفی محمودی

نگاهی به نمایش «محاله فکر کنید اینجوری هم ممکنه بشه» نوشته چیستا یثربی و به کارگردانی سیما تیرانداز

آیا ممکنه اینجوری هم بشه؟!

«ادبیات پر از دروغی است که در پشت آن حقیقت نهفته است»
میشل فوکو

نوشتن درباره‌ی واقعیت حضور زنان در جامعه (یا جامعه مرد سالار) شاید یکی از کارهای عمده‌ی نویسندگان زنی است که از زمان ویرجینیا ولف تاکنون به طرق مختلف صورت گرفته و در آثار هنری خود را نشان داده است. نمایش یا نمایشنامه‌نویسی نیز یکی از شیوه‌های بیانی این مساله است و هنرمند (نویسنده یا کارگردان) بر آن است به شکلی واقعیت‌های موجود و جاری در متن جامعه را باز بنمایاند. در واقع نویسنده یا کارگردان زن درصدد آن است به شکلی واقعیت‌های موجود و جاری در متن جامعه را باز بنمایاند. در واقع نویسنده یا کارگردان زن درصدد آن است که از وضعیت موجود و نه اتفاقی زنان تصویری آینه‌وار به مخاطب ارائه دهد و او (مخاطب - تماشاگر) را با خود همراه سازد، هر چند که ممکن است این واقعیت موجود چندان به آدم‌های اجتماع - چه جنس مرد و چه جنس زن - خوش نیاید یا از حقیقت ناب نیز فاصله داشته باشد یا اغراق‌آمیز و غلو شده باشد.

نمایش «محاله فکر کنید اینجوری هم ممکنه بشه» نیز می‌تواند چنین مصداقی داشته باشد ولی نمی‌توان آن را پیرو جنبش فمینیسم قلمداد کرد و باید توجه داشت که جنبش فمینیستی پس از صنعتی شدن جوامع آغاز شد زیرا در جوامع صنعتی ساختار خانواده و نقش زن کاملاً متفاوت بود. هر چند که ممکن است این نمایش در روساخت اثر شباهتی به طرفداری از این جنبش و نظریه فمنیستی داشته باشد اما در ژرف ساخت بنا به این دلیل که جامعه کنونی و فعلی ما کمتر نشانه‌های صنعتی و مدرن را در خود دارد، نمی‌تواند با آن سازگاری داشته باشد.

چیستا یثربی نویسنده نمایشنامه «محاله فکر کنید اینجوری هم ممکنه بشه» تنها یکی از دلمشغولی‌های خود و کارگردان آن را به شکل کاریکاتوری ارائه می‌دهد تا مخاطب به واقعیت موجود پی ببرد. هر چند ممکن است که این واقعیت موجود در لحظاتی بسیار اگزجره، غلو شده و اغراق‌آمیز باشد. چه اگر اینگونه واتابانده نشود، نمی‌تواند مقصود نویسنده و کارگردان آن را فراهم آورد. این کاریکاتورگونگی و واقعیت غلو شده متن و اجرا در نهایت به انفجاری می‌رسد که تصویری تراژیک از واقعیت امروزی و معاصر از زن ارائه می‌دهد و تماشاگر نه تنها پس از اجرا به آن نمی‌خندد بلکه با شخصیت‌های آن همراه شده و حتی شاید حقیقت نهفته در ژرف ساخت اثر را تلخ می‌پندارد.

نمایش «محاله فکر کنید...» با تصویری از بازجویی شخصیت زنی به نام لیلی رویاپور در میان پرده سیاهی و با پخش صدای بازجو از بلندگو آغاز می‌شود. لیلی در واقع با تعریف و تصویر واقعیت زندگی گذشته خود با همسرش، فرامرز ساسانی، برای بازجو و در واقع تماشاگر او را به گذشته پرتاب می‌کند و به نوعی تماشاگر همه تصاویر و رخدادهای قصه زندگی او را از طریق تکنیک سینمایی فلاش بک (بازگشت به گذشته) می‌بیند و نویسنده و کارگردان به وسیله شیوه بازی در بازی زندگی این زوج جوان تئاتری را به تصویر در می‌آورند. در واقع قصه نمایش، از پایان آن آغاز می‌شود و اغلب لحظات نمایش در گذشته این دو می‌گذرد. لیلی رویاپور در ابتدای نمایش رو به بازجو (در واقع به تماشاگر) می‌گوید: «همه چیز از یه بازی شروع شد» و بعد با کنار رفتن پرده سیاه و روشن شدن همه صحنه، تماشاگر به زمان عقب می‌رود و بازی در بازی‌های متعدد زن هنرجوی بازیگری و مرد نویسنده و کارگردان عاصی و شکست خورده نشان داده می‌شود و سرانجام نیز باتصویر لیلی در میان همان پرده سیاه و برگشت به زمان حال به پایان می‌رسد.

سیما تیرانداز به عنوان کارگردان این نمایش ضمن بیان قصه زندگی این دو شخصیت که بخشی از واقعیت اوسته، درصدد است به شکل و شیوه اجرایی تازه و دیگری نمایشنامه را روایت کند و نمایش خود را به اجر درآورد. از این روی او، در ساختار اجرایی این نمایش، از مشکل‌های اجرایی همیشگی فاصله می‌گیرد وآنچه تاکنون در صحنه به نمایش درآمده را فراموش می‌کند و با خلاقیت خود آن را در فرمی جدید ارائه می‌دهد که البته متن اصلی چنین فرمی را پیشنهاد می‌کند. فرمی که با ساختار اجرایی و کاربردی طراحی صحنه آن به تکامل می‌رسد. آنچه که این فرم را با سایر فرم‌های دیگر نمایشی متمایز می‌سازد شاید همانا استفاده از زاویه آیینه لاتراویاتا اثر ژوزف اسوبودا است که ناصح کامکاری به عنوان طراح صحنه به نفع اجرای نمایش از آن سود می‌برد و با شهامت - برخلاف بعضی از کارگردانان و طراحان صحنه دیگری که از مشکل و شیوه اجرایی یا طراحی صحنه کارگردانان غربی در نمایش خود استفاده و شاید سوء استفاده می‌کنند و یا حتی تقلیدی صرف یا کپی دست چندمی از آنها ارائه می‌دهند، در بروشور نمایش این نکته را یادآور می‌شود. این استفاده از زاویه آینه و صحنه مسطح اتاق، سالن سخنرانی و کوچه و خیابان و... در واقع ضمن تغییر دادن زاویه دید و نگاه تماشاگر، سبب ایجاز در طراحی صحنه و اجرای نمایش شده و به قوت آن افزوده است.

تیرانداز با آنکه خود علاوه بر عهده‌دار شدن کارگردانی، نقش لیلی رویاپور را در صحنه بازی می‌کند - برخلاف سایر کارگردانان که در نمایش خود بازی می‌کنند - بازی محکمی از خود ارائه می‌دهد هر چند که او در بعضی از قسمتهای نمایش خود را به زمین می‌کوبد و اغراق‌آمیزتر از آنچه که باید، بازی می‌کند و مثلاً به یاد بیاوریم صحنه‌ای را که مربوط به حضور اودر هنگام سبزی‌پاک کردن همسرش فرامرز ساسانی می‌شود. رویارویی لیلی با فرامرز در این صحنه و به دنبال آن درخواست لیلی از فرامرز که به دلیل تمرین نمایش با دوستان خود، از سبزی پاک کردن منصرف شود، می‌توانست راحت‌تر بازی شود بی‌آنکه به پاکوبیدن و عصبانیت بیش از حد گرایش پیدا کند. اگر چه رویارویی راحت تیرانداز با این نقش و عجین شدن با آن نرمی و راحتی بدن، استفاده درست از تارهای صوتی و تغییر میمیک متعدد در صحنه‌های مختلف و احساسات متفاوت، همگی نشان از بازی باورپذیر، متفاوت و قدرتمند او دارد و جزو خصوصیات و ویژگی‌های بازی دیدنی او محسوب می‌شود. تیرانداز به عنوان بازیگر نمایش، قدرتمند در صحنه دیده می‌شود و صحنه را یکسره در اختیار خود قرار می‌دهد.

از ویژگی‌های دیگر این نمایش، اجرای تصویری از حس‌ها و روابط آدم‌های آن است. کارگردان در حرکت بندی‌های بازیگران کمتر به تکرار دچار می‌شود و اغلب حرکات آنها، تازه و غیر تکراری است و شاید اگر او به عنوان کارگردان بعضی از صحنه‌های نه چندان ضروری نمایشنامه را کم می‌کرد - مثل صحنه بنایی و تغییر آپارتمان - به حرکت‌بندی‌های اضافی هم متوسل نمی‌شد و به کوتاهی زمان اجرای خود هم کمک می‌کرد. اما در مجموعه این حرکت‌بندی و نحوه چینش اشیاء در صحنه با آن طراحی صحنه بدیع، ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) تازه و دیگر گونه‌ای را به نمایش در می‌آورد که تماشاگر پیش از این با نمونه‌ای از آن در صحنه تئاتر ایران روبرو نشده بود. با این همه این نمایش اگر چه در شکل و فرم ساختاری‌اش تازه و نو بوده و خلاقیت‌های کارگردانی و طراحی در آن نمودی چشمگیر داشته باشد و بدین سبب تماشاگر را از سالن راضی به بیرون هدایت می‌کند اما در ساختار معنا و محتوایی خود به دلیل بعضی از اغراق‌های بیش از حد مفاهیم نمی‌تواند حداقل برای جامعه مردان چندان راضی کننده و باورپذیر باشد اگر چه ممکن است این قصه براساس واقعیت‌های موجود نادری نوشته شده باشد اما به دلیل نادر بودن آن، در ردیف استثناهایی قرار می‌گیرد که از تعمیم پذیری آن می‌کاهد.

اما در این نمایش به جز عناصر بازیگری، کارگردانی و نویسندگی - که به شدت نشان از رئالیسم و واقعگرایی موجود در صحنه دارند - طراحی لباس سمیرا سینایی نیز به این واقعگرایی کمک کرده و حس همراهی مخاطب با شخصیت‌های نمایش را فراهم می‌آورد. موسیقی نیز در لحظاتی از نمایش به کمک اجرا می‌آید تا حس‌های مورد نظر کارگردان در صحنه فراهم شود و به این ترتیب همه اجزا و عناصر صحنه به صورت موجز در خدمت اجرا قرار می‌گیرند و این اثر را با همه اشکالات محتوایی‌اش در ردیف نمایش‌های مطرح و دیدنی تئاتر سال ۸۱ قرار می‌دهد و این، البته از همان روانی گفتار و دیالوگ‌های جفت و بست دار نمایشنامه نشات می‌گیرد.

تکمله: این نوشته تنها برشی نقد گونه است از آنچه که در اجرا دیده شده است؛ شاید به قول رولان بارت «ناقد، حقیقت نهایی تصویر را نقش نمی‌زند بلکه تنها تصویری جدید به دست می‌دهد که آن نیز پا در هواست.»

بهزاد صدیقی

پی نویس:

۱- فرهنگ اصطلاحات نقدادبی - تالیف دکتر بهرام مقدادی چاپ دوم ۱۳۷۸ - انتشارات فکر روز.

۲- از متن نمایشنامه.

۳- نقد و حقیقت. نوشته رولان بارت - ترجمه شیرین دخت دقیقیان - چاپ اول ۱۳۷۷ - نشر مرکز

نقد نمایش روی زمین

کسی می گوید آری

«روی زمین» از سه قطعه به ظاهر مجزا اما در نهان به هم پیوسته تشکیل شده است. سه موقعیت که هریک ازنظر زمانی دارای توالی هستند و در طی آنها شاهد کنار هم چیده شدن لحظات ساده و اجزایی هستیم که در نهایت موقعیت جدیدی خلق می‌کنند.

نویسنده اثر با تاکید ویژه برعدد سه که شامل سه قطعه نمایش، وجود ترکیب‌های سه نفره در روی صحنه، مثلث‌های عشقی و سه نوع نگاه که از سوی شخصیت‌های هر قسمت به پدیده‌ای واحد افکنده می‌شود، وضعیت چهارمی را خلق می‌کند که نامریی است و در ذهن مخاطب جریان می‌یابد.

در قسمت اول زن، مرد و روح همسر سابق مرد حضور دارند.

زن و مرد به ظاهر رابطه خوبی با هم دارند اما شکل ارتباط زن با روح (پری) سبب می‌شود تا وجود مشکل در ارتباط آنها برملا شود و به فاصله کوتاهی به اختلاف بیانجامد. حضور روح پری اصرار زن در دیدن او و پافشاری مرد بر اینکه اصلا به پری فکر نمی‌کند، سه نوع نگاه را به ارتباط مابین زن و مرد به وجود می‌آورد: کتمان مرد، اصرار و افشاء زن، نظاره روح. اما تلفن از سوی کتایون وضعیت جدیدی را به وجود می‌آورد و زن درمی‌یابد که مشکل خود و مرد، نه خاطره پری، که حضور ضلعی جدید است.

این قطعه در اوج خود که برملا شدن راز و فرو ریختن باور و گشوده شدن موقعیتی جدید است به پایان می‌رسد.

در قسمت دوم، ترکیب سه نفره یک زن و روح دو شوهر سابق او، در موقعیتی مشابه قرار دارند با این تفاوت که حضور دو روح و بروز خصلت‌ها و نوع نگاه مردانه آنها سبب ایجاد درگیری بین آن دو می‌شود. این درحالی است که زن هیچ‌گونه درک و دریافتی از آنها ندارد، اما خود با دو مرد مواجه است. مردی که با او قطع ارتباط کرده و مردی که دوستش می‌دارد. در رویه قابل تشخیص است. نظرات دو روح، قهر زن با محمود، علاقه‌اش به بهرام و در نهایت وضعیت چهارم که نتیجه قرار ملاقات کتایون با بهرام است؛ موقعیتی که تا آستانه انجام شدن پیش می‌رود اماتاثیر ادامه و نتیجه‌اش برعهده مخاطب است.

در قسمت سوم این بخش هم ترکیب سه نفره یک مرد، یک زن و همسر سابق زن را شاهدیم. و چون دو بخش قبلی سه نگاه به یک وضعیت موجود است، عدم پذیرش زن از سوی مرد، میل زن برای پذیرفته شدن، اصرار روح به مرد برای پذیرفتن زن، وضعیت چهارم که خبر و شوکی است مربوط به خودکشی زن.

همان‌گونه که پیشتر هم گفته شد هر سه قطعه دارای مشترکاتی هستند، فضایی آکنده از یاس و احساس نیاز، تنش درونی و دوگانگی آدم‌ها، وجود عنصر روح، وجوداشخاص نادیدنی که در هر بخش و بر موقعیت‌ها و شخصیت‌ها اثر می‌گذارند، بریدن از گذشته و روی داشتن به سوی موقعیت‌های جدید، تزلزل و تاثیرپذیری از عناصری که خارج از محیط آنها قرار دارند .در هر سه بخش اشخاص . که از طریق صدا و تلفن بر موقعیت سایه می‌افکنند و.... از نظر نشانه‌های بیرونی هم هر سه بخش دارای اشتراکاتی هستند: تلفن، سیگار، محیط یکسان آپارتمان، حمام (در دوبخش) به منزله مکانی که آدم‌ها درونیاتشان را فاش می‌کنند، زمزمه مرد در اپیزود اول، فاش شدن ارتباط مرد و زن از طریق پیام تلفنی در بخش‌های اول و دوم، و آگاهی از وضعیت جدید در بخش سوم وجود سه بازی دارت، پازل و ورق از جمله این علایم هستند.

اما نویسنده در عین تلاش برای برقراری ارتباط بین ۳ بخش، در پرداخت بخش سوم از پاره‌ای نقاط دچار تزلزل می‌شود. یکی از بارزترین جنبه‌های این تزلزل کندی و رکود ارتباطات، تنش‌ها و وقفه‌ای است که متاثر از شخصیت عبوس، راکد، کند و بی‌تحرک مرد است. دراین بخش و دو قسمت قبل شاهد سه برش از حقیقت هستیم، گذشته پایان یافته، حال بحران زده و آینده نامعلوم. اما شکل ارتباط زن، دادن هدیه از سوی او به مرد، میل و گرایش او به مرد که با در دست گرفتن کوسن قرمز رنگ حتی معنی اروتیک هم می‌یابد با حقیقت این حضور - روح زن (نیکو) - در طول این قسمت در تضاد است. این تفاوت و دوگانگی وقتی بدل به گسست می‌شود که در دو بخش قبل ارتباط مستقیم دو طرف کنش‌گر یعنی مرد با زن یا زن با مرد جنبه واقعی و عینی دارد اما در این قطعه مرد با روح که عنصری غیرمادی است تضاد و برخورد دارد.

همچنین شنیده شدن صدای رقص دو روح توسط همسایه از جمله تناقضات به حساب می‌آید. در کنار نکاتی که اشاره شد، دیالوگ‌های موجز و درهم تنیده شده که با تلفیقی کارآمده چندگانگی را القاء می‌کنند (نظیر اظهار نظرهای ارواح راجع به زن در بخش دوم و نتایج طنزآمیز اما تلخ حاصل از آن) ایجاز و پرهیز از پرحرفی، شعارپردازی و گزافه‌گویی، شوخی‌های کلامی حساب شده و همچنین دارا بودن ساختاری قاعده‌مند از ویژگی‌های متن به شمار می‌آیند.

در اجرای طرح صحنه ساده و لخت اشاره به مفهوم خالی بودن زندگی شخصیت‌ها در وجه درونی دارد واز نظر صحنه‌ای هم امکان ورود و خروج و گذشتن از بعدهای فیزیکی را برای بازیگران نقش روح فراهم می‌کند.

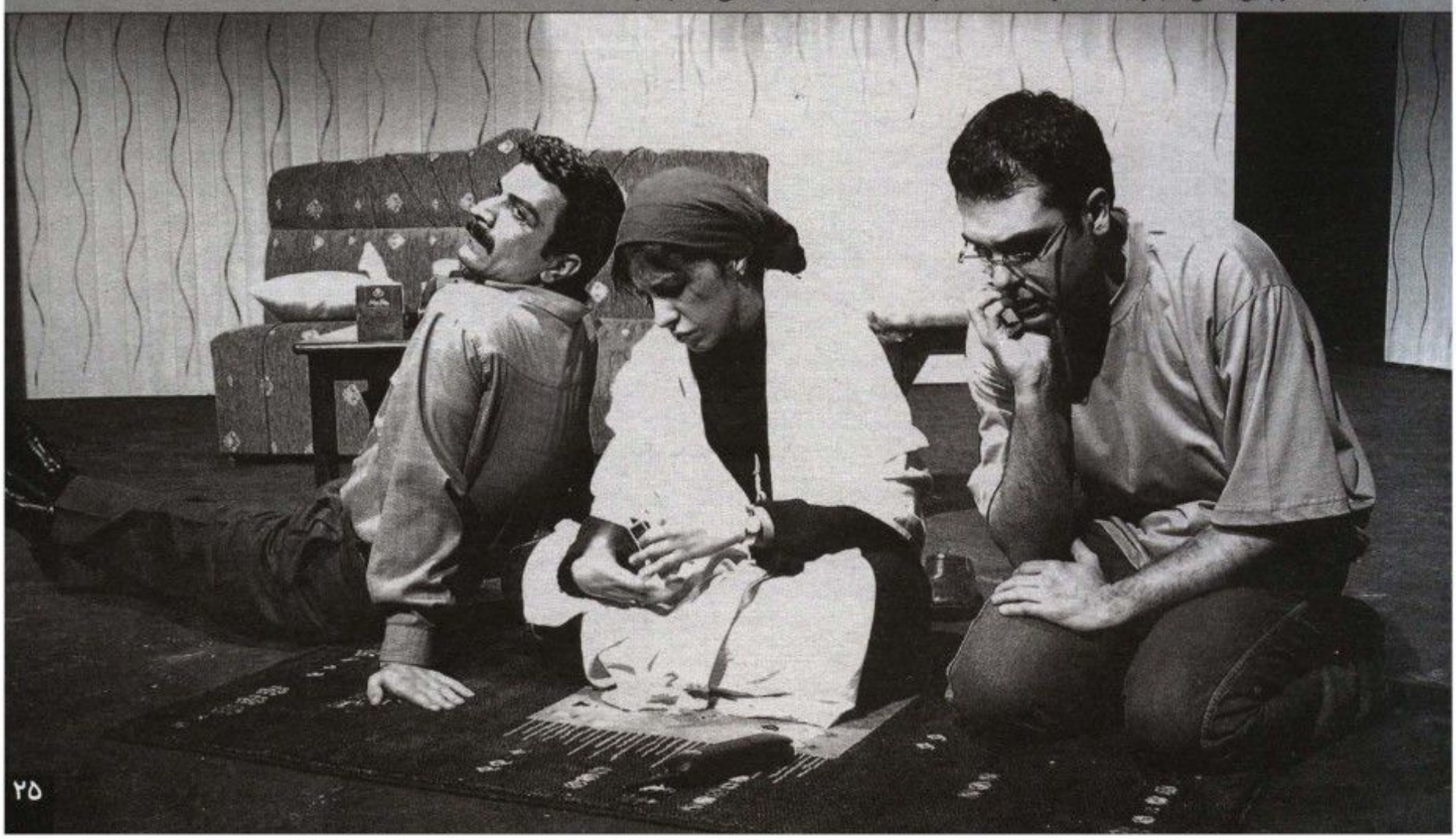
در کارگردانی، مکان‌ها در هر سه بخش دارای مفاهیم ویژه و تعریف شده هستند، کاناپه برای لحظات ارتباط، قالی برای لحظات تنهایی، تلفن برای ارتباط با دنیای بیرون، در نظر گرفته شده است. این وحدت در جهت تاکید بر تشابه زندگی آدمهای نمایش است. اما در پرداخت، این یکدستی چندان رعایت نشده است. ازجمله رقص روح همسران قبلی کتایون، نمایش با تاثیراتی اکه از تاکید وتوجه به جزییات حاصل می‌شود در تضاد و عدم تجانس قرار می‌گیرد واز نظر زمانی هم حجم زیادی را اشغال می‌کند یا استفاده از کوسن قرمز که در بخش متن به آن اشاره شد.

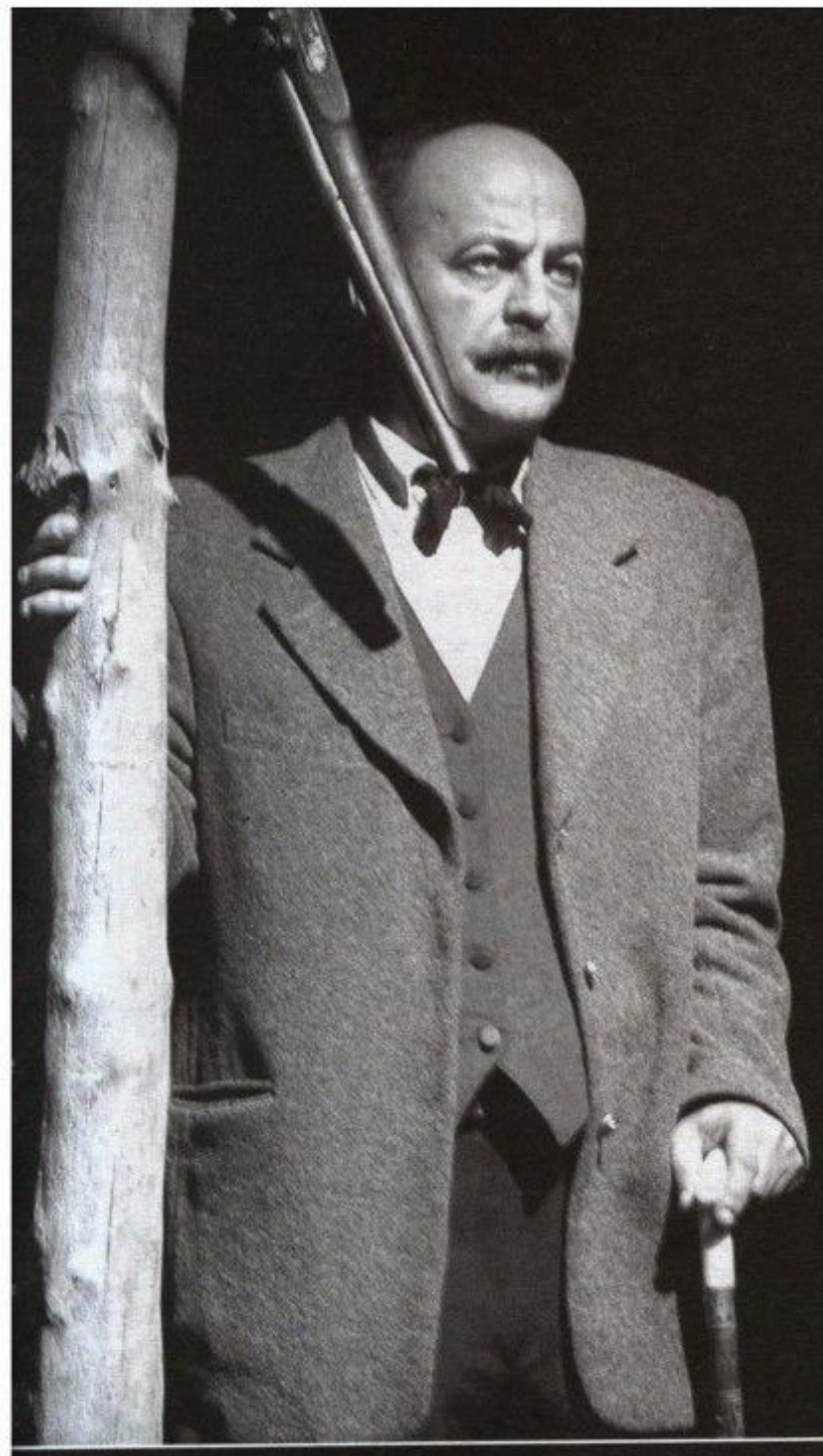
اشاره دیگری که ضروری به نظر می‌رسد ریتم کندو پرداخت راکد بخش سوم است که شوک نهایی خودکشی نیکو را می‌کاهد و تکانده بودن آن را تحت‌الشعاع قرار می‌داد و قابل حدس می‌سازد. زیرا فضای حاکم بر صحنه کم تحرکی و سکون در راستای سنگینی و غم ایجاد شده‌اند و شوک خودکشی علی‌رغم حساب شده بودنش برجسته نیست.

ساخت لحظه‌های کوچک اما نمایشی،ایجاد احساس دوگانگی از طریق پرداخت اتفاقات، مانند تماس تلفنی کتایون با زن همسایه که باشوخی‌های دو روح و گریستن زن، بازیگران و ارتباط روان در صحنه، ازجمله خصیصه‌های کارگردانی در نمایش «روی» زمین است.

یا رقص او توام با ضرباتی که بر شکم خود وارد می‌کند تلفیقی تاثیرگذار ایجاد می‌کند.

افشین خورشیدی باختری





تشویقی آرام و مداوم

آنچه ایوانف اکبر زنجانپور را در دسترس و قابل فهم می‌کند نگاه درست او به دنیای چخوف است، به فضایی که آدمها در آن به شدت درحال دست و پا زدن هستند و زندگیشان را تبدیل به گودالی ژرف کرده که پراز حرف است و حرف.

آدمهای دست و پا بسته‌ای که عنصر وجودیشان درحال انحلال است و در بازار حرف‌ها و دردودل‌ها، صدایشان به گوش هیچ‌کس نمی‌رسد حتی خودشان، آدمهای تنها و بی‌نهایت پیچیده، که با بیان درونیات خود، تبدیل به مشتی کلمه می‌شوند، کلماتی ژرف اما مضحک، کلماتی که نشان از خودآگاهی آدمها از شرایط موجود و در عین حال از ناتوانی خویش دارد، اما آنچه در نمایش شاهد آن هستیم ارتباط سطحی و تاسف‌برانگیز مخاطبان باکار زنجانپور است. اینکه تماشاگران همدلی صادقانه اما سطحی با شخصیت‌ها می‌یابند وشاهد حرکاتی هستند که گاه بی‌معنا و خام جلوه می‌کند این خامی فارغ از جنجال‌های رایج جشنواره‌ای، در انتخاب میزانسن‌های حرکتی، آب و تاب‌های اضافه در اعمال حرکات بازیگرها، نداشتن موضع مشخص کارگردان در برابر متن و عدم هماهنگی میان کنش‌ها و کلام بازیگرهاست، که در این میان طراحی لباس نمایش، در عین تلاش برای رسیدن کنه وجودی آدمها، آنها را دور از دسترس تماشاگر قرار داده است.

نکاتی که برشمردم اما در زمینه‌ی شخصیت‌پردازی محکم شخصیت‌ها و سوار بودن فضای دلخواه در نمایش‌های چخوف، تماشاگر نمایش زنجانپور را وادار به تشویقی آرام اما مداوم کرده است.

آزاده کریمی

نگاهی به نمایش ایوانف

روزگار سپری شده مردمان سالخورده

بدن آدمی از سلولهایی تشکیل شده که زندگی‌اش در نو شدن پیاپی تنیده می‌شود وهرگاه سلول جدیدی شکل نگیرد، زندگی حتا برای لحظه‌ای هم ادامه نخواهد یافت. اگر از انسان مثال می‌زنم بدین دلیل است که قلمرو نمایش، مطالعه‌ی انسان است در موقعیت‌های متفاوت. پس چگونه می‌توان بی‌آنکه به انسان و سلولهایش نگریست، نمایشی را جان بخشید. متون نمایشی گذشته از سوفوکل تا شکسپیر و... چخوف تنها در صورتی برای انسان امروز قابل اجرا هستند که بتوانند ارتباط لازم را با ایشان به وجودآورند و این ارتباط ایجاد نخواهد شد مگر آنکه نمایش نیز همانند آدمی جان یابد و برای این زندگی نیاز است سلولهای زنده‌ای به این نمایشنامه‌ها وارد شود. چگونه ممکن است هر لحظه سلولهایمان دگرگون شود ولی تئاترمان هیچ رشدی نکند و تنها لایه‌ای مرده‌وار از خود نشان دهد؟

برشت در جایی گفته است: «قصه‌های بسیار پرسشهای بسیار به همراه دارد» و به نظر می‌رسد بیش از آنکه قصه‌ها (متون نمایشی) ارزشی داشته باشند، پرسشهای زیادی که به واسطه آنها ایجاد می‌شود، بسی برتر و مهمترند و اینکه با چه شگردها و تکنیک‌هایی بتوانی آن پرسشها را ایجاد کنی در نمایش از هر چیز دیگری ارزشمندتر است.

«ایوانف» با آنکه قصه‌های بسیاری در متن دارد که می‌تواند پرسشهای گوناگون را شکل دهد، چنین نشده است. شاید دلیل اصلی آن است که در خوانش متن، این قصه‌ها دیده نشده و یا ارتباط ارگانیک آنها کشف نشده و سرانجام به پرسشی منتهی نشده است. زندگی نمایشی بستگی کامل به زنده شدن تک تک سلولها و جریان یافتن حیات در همه آنها دارد و این مورد روی نخواهد داد مگر آنکه موقعیت‌ها، کنش‌های نمایشی، رابطه مکان، زمان، اشیاء و اشخاص در فیزیک متن خوانده شود و درک گردد. «ایوانف» از تبیین مکان در نخستین لحظات نمایش بازمی‌ماند و این مشکل، بخشهای دیگر را نیز در بر می‌گیرد. هنگامی که از مکان می‌گوییم تنها دکور را در نظر نداریم بلکه نوع روابط بین شخصیتها و چالش آنهاست که به تکمیل وتشکیل مکان می‌پردازد. مکان، نخستین شاخصه است که نمایش را زنده می‌کند و سپس عناصر دیگر با آن هماهنگ می‌شود و نسبت‌های مورد نیاز را پدید می‌آورد. (هر چند طراحی صحنه و اشیاء و ادوات نیز نقش مهمی در پی‌ریزی آن دارند).

شخصیت‌ها نیز دراین مکان نامشخص سرگردانند و هدف و مقصودشان از واژه‌ها و نیز حرکت‌ها مشخص نیست. بازیگران جمله‌هایی بر زبان می‌آورند که به دلیل نیافتن نسبت‌های میان عناصر مختلف نمایشنامه، سمت و سوی مناسبی نمی‌یابد و آنچه این معضل را گسترش می‌دهد، خوانده نشدن خطوط سفید میان جملات یا پاتکس (زیرمتن) اثر است. برای آنکه متن گفته شود نیاز به زیرمتن یا زمینه‌ای هست که ناگزیریم پیش از تکس به طراحی آن بپردازیم. اگر زمینه و بومی نباشد مطمئنا گفت‌وگوها معلق خواهند ماند و با تمام زیبایی، منفرد و بی‌دلیل عمل خواهند کرد.

دیگر آنکه این نمایشی از تصاویر زیبا، کمتر بهره برده و از آنجا که نمایش برای دیده شدن است و نه شنیدن تنها، پس از دقایقی (به دلیل عدم تنوع و تحرک منطقی) جذابیت خویش را از دست می‌دهد و رابطه‌ی تماشاگر را می‌گسلد. (چه نیک بود اگر تصاویری همچون مرگ آنا در پایان بخش نخست نمایش را در صحنه‌های دیگر هم شاهد بودیم.)

«ایوانف» به روایت زندگی مردمانی می‌پردازد که کمابیش روزگارشان به سر آمده و همچنان به زندگی می‌اندیشند اما مهم این است که اجرا به گونه روزگار مردم سالخورده، کهنه و دور از زندگی نباشد. امید که نمایش این مُلک هستی‌اش را بازیابد!

رضا کوچک‌زاده

A Short play
نمایشنامه کوتاه

نشانه‌گیری

حسین پاکدل
Hossein Pakdel

نور می‌آید. مردی در صحنه به شکل یک سیبل ایستاده است. سیبی روی سرش گذارده منتظر است. زنی با فاصله روبروی اوست. زن با تیر و کمان، سیب روی سر مرد را نشانه می‌رود. تیر را رها می‌کند اما به هدف نمی‌خورد. مرد از این بازی کسالت‌بار خسته شده است. زن اصرار به ادامه بازی دارد. زن دوباره نشانه می‌رود باز هم نمی‌خورد. بار دیگر... بار دیگر... مرد می خواهد جانش را با زن عوض کند.

مرد لباسی کاملا سفید به تن دارد. این بار درست در لحظه رها کردن تیر، مرد قلب قرمز کوچکی را که کف دست دارد به سینه می‌چسباند، گویی تیر زن به قلب او اصابت کرده است. خون قرمز بر لباس مرد جاری است. سیب از روی سر مرد به کف صحنه می‌افتد. زن خوشحال از اینکه بالاخره تیرش به جایی خورده سیب را برداشته خندان صحنه را ترک می‌کند. مرد در ابتدا خوشحال است. آرام آرام چهره‌اش درهم می‌رود. درد می‌کشد. قلبش را می‌گیرد. نقش زمین می‌شود...

نور می‌رود.

Aiming

The lights are on. A man stands on the scene as a target. An apple on his head. The man waits for a woman standing afar, aiming at the apple. She shoots but the arrow deviates. The man is tired of this game but she insists on going on. She shoots and again the arrow deviates. Again and again. He changes his location and this time sticks a small red heart on his chest. He is in white and pretends his heart hurt. Rosy blood flows on his clothes. The apple falls on the scene. She, glad of her nice shooting, picks the apple up and exits. He is glad at first but eventually gets sulky, feels the ache and falls. The lights go off.

آب در نزدیکی

چند ماه پیش هنگامی که دوستی با نمایشش و گفتگوی پس از آن پیشنهاد می‌کرد که به معنا و محتوا نیندیشیم و برای ایجاد تئاتر تنها به ساختار و شکل بپردازیم، بسیاری از مخاطبان چهره درهم کشیدند و از این پیشنهاد استقبال نکردند و حالا می‌بینم که گفته‌های او در نمایش «ها! هملت» تجلی یافته و تماشاگران هم از دیدن آن بسیار خوشحال شده‌اند و آن را تشویق می‌کنند. آیا گفته‌ها، کردار و ساخته‌های هنرمندان‌مان چنان است که هرچه بگویند و هر پیشنهاد جدیدی برای تئاتر ارائه دهند نباید پذیرفت و در مقابل، آنچه مردمان آن سوی آب‌ها می‌گویند، همچون غاز همسایه، مقدس می‌نماید؟ بهتر بنگریم. نیروهای خوبی داریم که ناتوان از به کارگیری ایشانیم، پس چشمان‌مان را از غبار بددلی بشوییم که آب در نزدیکی است.

رضا کوچک‌زاده

آینه‌ها مکدرند

نگاه کردن به جامعه، آدم‌های جامعه و دستمایه قرار دادن انسان - حال هرکس و در هر موقعیت که می‌خواهد باشد - منبعی پایان‌ناپذیر برای روی صحنه آوردن نمایش‌های گوناگون است.

اما آنچه ذهن و روح تماشاگران و منجمله نگارنده را آزار می‌دهد این است که چرا در اغلب نمایش‌هایی که شاهدیم شخصیت‌ها واخورده، سیاه، مایوس، منفعل، بد دهن، هتاک، سطحی نگر و غیر قابل ارتباط هستند؟

چرا هر یک در عوالم درونی خودشان غرقند، چرا عاجز از برقراری ارتباطند؟

آیا تمام آدم‌های ما روان پریش، بیمار و از رده خارجند؟ آیا نمی‌توانیم حداقل در عالم تخیلی نمایش نمونه‌های مثالی از قهرمانی آرمان‌گرا، مثبت (و نه نازنازی) پویا و جستجوگر ترسیم کنیم؟ آیا در انعکاس انسان معاصر تمامیت او را در نظر گرفته و به تصویر می‌کشیم یا فقط منعکس کننده‌ی آن بخش از تیرگی‌ها و تیره روزی‌هایی هستیم که در کوچه و خیابان هم می‌توان آن را یافت؟ چرا هیچ تحلیل جدید، نگاه جدید و هنرمندانه به انسان با تمام نقاط روشن و تاریکش نداریم؟

چرا اغلب شخصیت‌ها در حال فرار از مشکلات و پنهان سازی آن هستند؟ آیا یکسونگر و منفعل نشده‌ایم؟

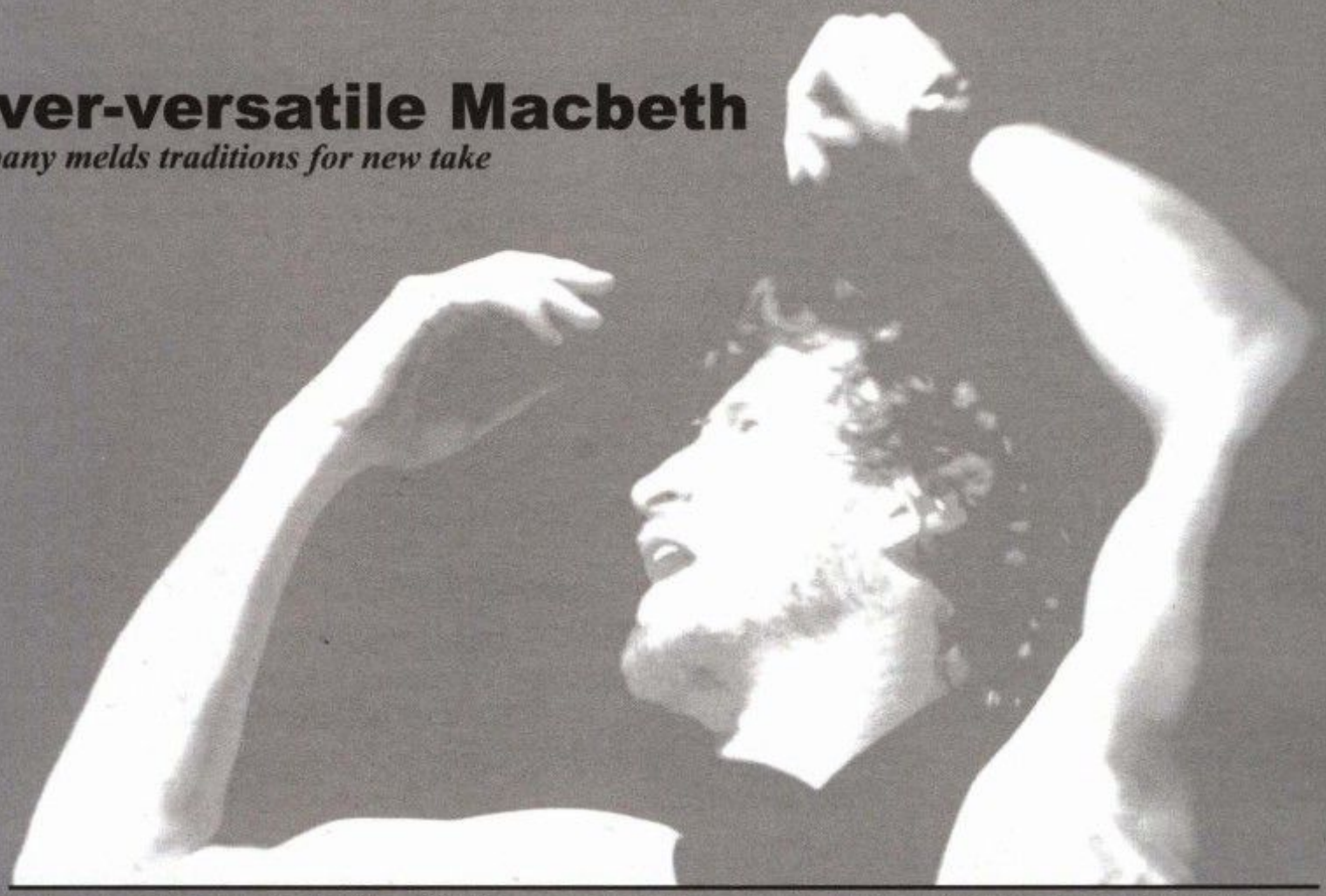
فراموش نکنیم، تئاتر می‌تواند چالش ایجاد کند، سوال کند، حرکت دهد و آینه تمام نمای انسان باشد.

تصاویر مکدر، فرزندان آینه‌های زنگار گرفته‌اند. شاید وقت آن باشد، زنگارها را بزداییم.

افشین خورشید باختری

The ever-versatile Macbeth

Toronto company melds traditions for new take



Macbeth is the most indestructible of Shakespeare's plays. It makes no difference whether the protagonist embarks on his killing spree because he's an emasculated wimp egged on by his wife, a junkie on a hallucinogenic high, an ambitious psychopath, or a madman in a gothic melodrama – the text supports all kinds of interpretation. Macbeth has been done as Kabuki drama, seen as a voodoo tale set in Haiti and once staged in a pile of manure. No matter how you spin it, it always seems to work.

Toronto's Modern Times Stage Company's production, opening in Montreal at the Monument National today, takes its cue from traditional Muslim theatre, Ta'zieh-Khani. It's minimalist theatre in the extreme. Nine actors have been cast in the 28 roles. Peter Farbridge, 29, the company's co-founder, plays Macbeth.

Director Soheil Parsa, 41, originally studied the script in Farsi 20 Years ago when he was a student at the University of Tehran.

"When I first read it, I didn't see it as a Western piece. It's close to my culture. I come from a long history of tyrants and dictatorships. I love the theme, the story," Parsa told The Gazette.

He saw Macbeth as a nice, good kid who becomes a Fighting machine, then a tyrant; but there is a journey to it, a progression. He's a human being like everyone else. It's a gradual journey but it doesn't resolve the basic puzzle of existence. Shakespeare never explains why Macbeth did what he did.

"This preoccupation with existence is crucial to Persian philosophy. The more I read the script, the more I could direct images.

Parsa's production is highly symbolic: the only prop on stage is a bowl; colored scarves identify the characters, red for Macbeth, green for Banquo.

"I haven't imitated Ta'ziyeh-Khani," he said. "But I've used the form as a springboard to create this piece. I usually try to confront tradition and create something new. The original art form relies on very codified language that wouldn't make sense to a North American audience, so we've introduced our own thing.

"I'm for ambiguity, but I am against confusion. We've taken a classical Western play and put it in an Eastern theatrical context."

When this production of Macbeth opened in Toronto last October, the Toronto Star's theatre critic, Geoff soaked Faustian creation, a fascinating look at the hero/villain's nature, austere and pared-down on the surface but rumbling with inner turbulence."

The show has been brought to Montreal by the city's newest theatre company, Rightime Productions. According to theatrical superstition, productions of Macbeth are cursed. In the theatre world actors never call it by name, but always refer to it as "The Scottish Play." Parsa's run has, so far been without incident. "Its been pretty smooth," he said. "So far, so good."

Alan Hustak
The Gazette

The Childish Play of Bloody Tragedy

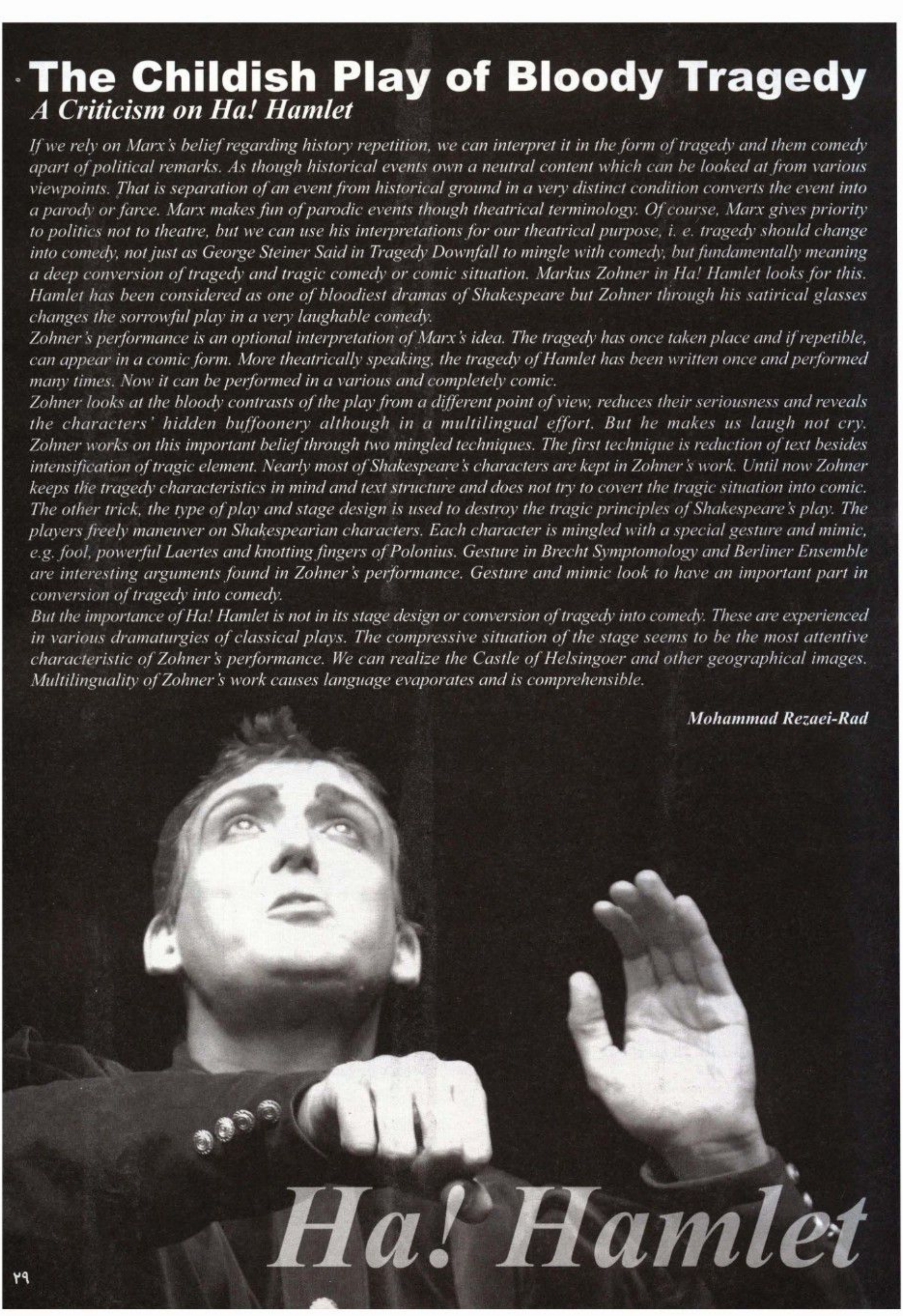
A Criticism on Ha! Hamlet

If we rely on Marx's belief regarding history repetition, we can interpret it in the form of tragedy and them comedy apart of political remarks. As though historical events own a neutral content which can be looked at from various viewpoints. That is separation of an event from historical ground in a very distinct condition converts the event into a parody or farce. Marx makes fun of parodic events though theatrical terminology. Of course, Marx gives priority to politics not to theatre, but we can use his interpretations for our theatrical purpose, i. e. tragedy should change into comedy, not just as George Steiner Said in Tragedy Downfall to mingle with comedy, but fundamentally meaning a deep conversion of tragedy and tragic comedy or comic situation. Markus Zohner in Ha! Hamlet looks for this. Hamlet has been considered as one of bloodiest dramas of Shakespeare but Zohner through his satirical glasses changes the sorrowful play in a very laughable comedy.

Zohner's performance is an optional interpretation of Marx's idea. The tragedy has once taken place and if repetible, can appear in a comic form. More theatrically speaking, the tragedy of Hamlet has been written once and performed many times. Now it can be performed in a various and completely comic.

Zohner looks at the bloody contrasts of the play from a different point of view, reduces their seriousness and reveals the characters' hidden buffoonery although in a multilingual effort. But he makes us laugh not cry. Zohner works on this important belief through two mingled techniques. The first technique is reduction of text besides intensification of tragic element. Nearly most of Shakespeare's characters are kept in Zohner's work. Until now Zohner keeps the tragedy characteristics in mind and text structure and does not try to covert the tragic situation into comic. The other trick, the type of play and stage design is used to destroy the tragic principles of Shakespeare's play. The players freely maneuver on Shakespearian characters. Each character is mingled with a special gesture and mimic, e.g. fool, powerful Laertes and knotting fingers of Polonius. Gesture in Brecht Symptomology and Berliner Ensemble are interesting arguments found in Zohner's performance. Gesture and mimic look to have an important part in conversion of tragedy into comedy.

But the importance of Ha! Hamlet is not in its stage design or conversion of tragedy into comedy. These are experienced in various dramaturgies of classical plays. The compressive situation of the stage seems to be the most attentive characteristic of Zohner's performance. We can realize the Castle of Helsingoer and other geographical images. Multilinguality of Zohner's work causes language evaporates and is comprehensible.



Right, in that Way a Famous Popular Man

For Mohammad Charm-Shir
The Writer of "It doesn't snow in Egypt"

"There is a notebook of mine, full of sentences I have been reading and hearing for years. This notebook has been my morale all these years. Weighting my thoughts not to be affected by the prissiness that shouldn't be aggravated.
It's been long ago since I last wrote in it. I have let go of it since I don't believe anymore in them all. I don't believe since there is no soul or souls to keep sharing them with."

Those sentences were those he had written to me about commitment. Some sentences of his great sufferings that I could feel from time to time in his short notes, sometimes tears, sometimes a smile. Him, sometimes bushy-bearded and sometimes shaved...
Him, sometimes obviously distressed and sometimes-in secret...
Him that we now know may disappear from sight and muse in his solitude for some time...
And him, when I ask why...replies honestly: "Sometimes feel finished I, sometimes a teardrop and sometimes a smile..."

Him that when asked of the number of his writings, doesn't know or remember...and when I ask why...truthfully takes the blame and awaits the much bitter future In regret and amazement.

He is the best in hearing your heartaches out...
And if you are unable to write or ponder he will be of assistance in no time. He doesn't take pride in his generation but your young generation, his tears for the past still in the corner of his eyes...

Though his name is mentioned ignorantly close to the name of some others, but let it not be I, to do that.

Him that when I asked him his identity for the first time, replied with a smile: "I am me!". And that "He" is called Mohammad Charm-Shir.

Charm-Shir has learned writing by writing. He has gained and remembers a lot from his anteceding generation but while writing just remembers and learns from himself. And every time in every way he endeavors to experience all by himself.
Apart from what I confided to you, he writes of three kinds:
One endeavoring and seeking to call the past,
One in a way that his kinds may find the chance to put him on stage,
And one after his own heart.

In different and disconnected kinds, noisy and quiet, empty and full, glorious and poor, in tradition and in renewing and...he writes in various manners. And though all those have a taste of his special truthfulness and outspokenness and not far from his real self, but yet disconnected and worthy of consideration and deliberation.

His name not because of being celebrity-stricken but because of his simple view is on stage everywhere. He regards the good and bad by his eyes of indulgence and humbleness.

He is effected and evolving by himself and even there are many who trace his way. Every now and then you feel something lacking in his writings but simply change the fate if you don't approve of it...

* * *

His collaboration with the groups " Bazei (Game)" and "Aftab (Sunlight)" has provided him with the most important opportunity to face new and diverse challenges and to free him the obscurity and impossibility.

He listens and talks easily and constantly filters himself by the sometimes, even jealous eyes and words of theirs and in his solitude and silence, a teardrop or a smile.

Writing of him and the greatness of his honesty and frankness are difficult and the heavy burden of commitment I mentioned before makes it much more a laborious and bitter task to be performed here in these papers.

For him and honoring the endeavor of his pen...
Him that is called Mohammad Charm-Shir...
And,
Sometimes a teardrop
Sometimes a bitter smile...

Roozbeh Hosseini

The Origin and Evolution of Theatre

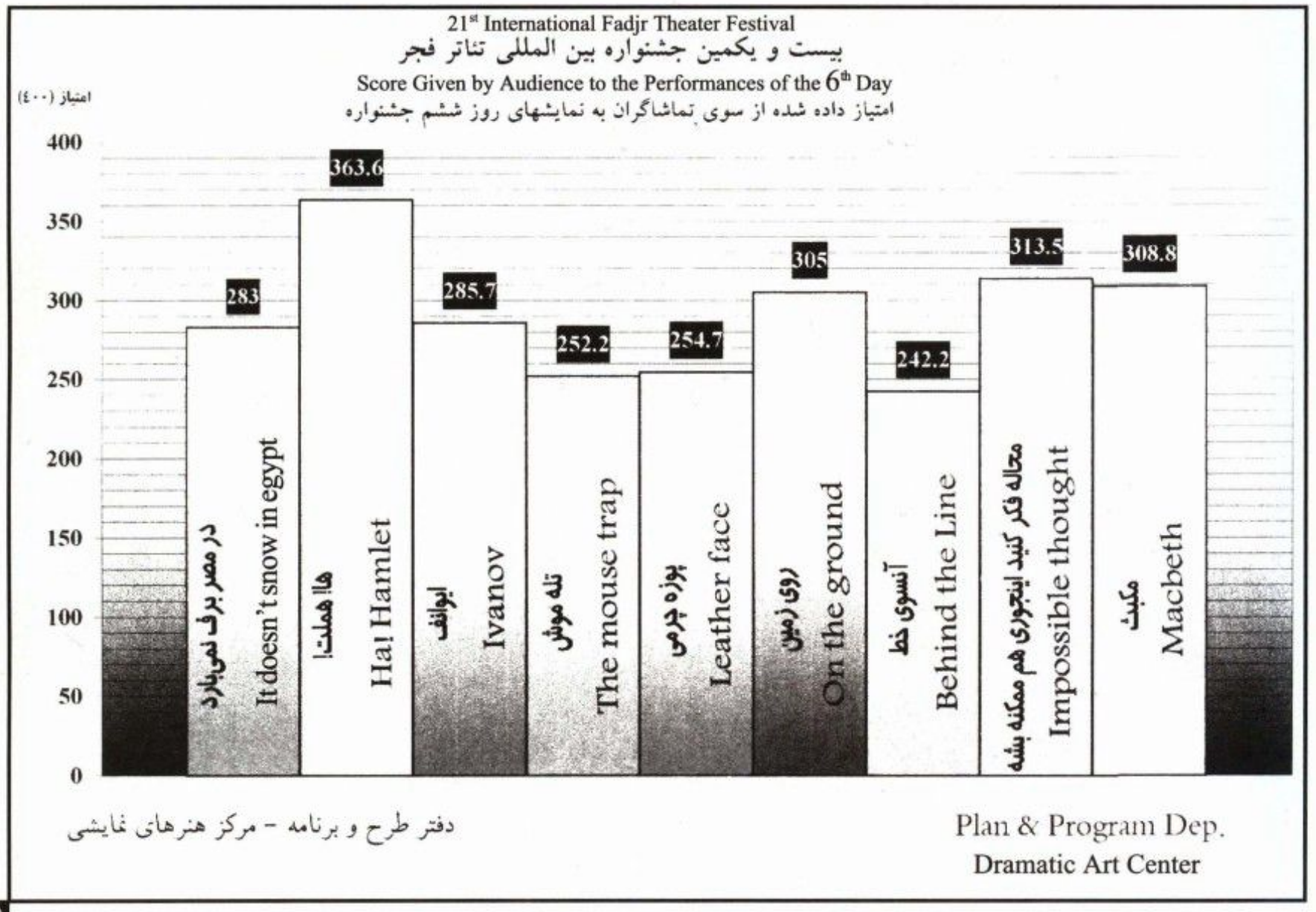
7. Fadjr Festival and General Course of Theatre

No other origin or evolutionary path, no circumstance can't be assumed as a source of theoretical, practical interpretation. Not in a two-week period, the entire ability of Iranian theater in a pure, fresh form is judged, criticized, appraised, competed in a fair fashion and domestic theaters besides great performances from overseas present their capabilities. Fadjr Festival seems to be a critical point, whether from time or place point of view.

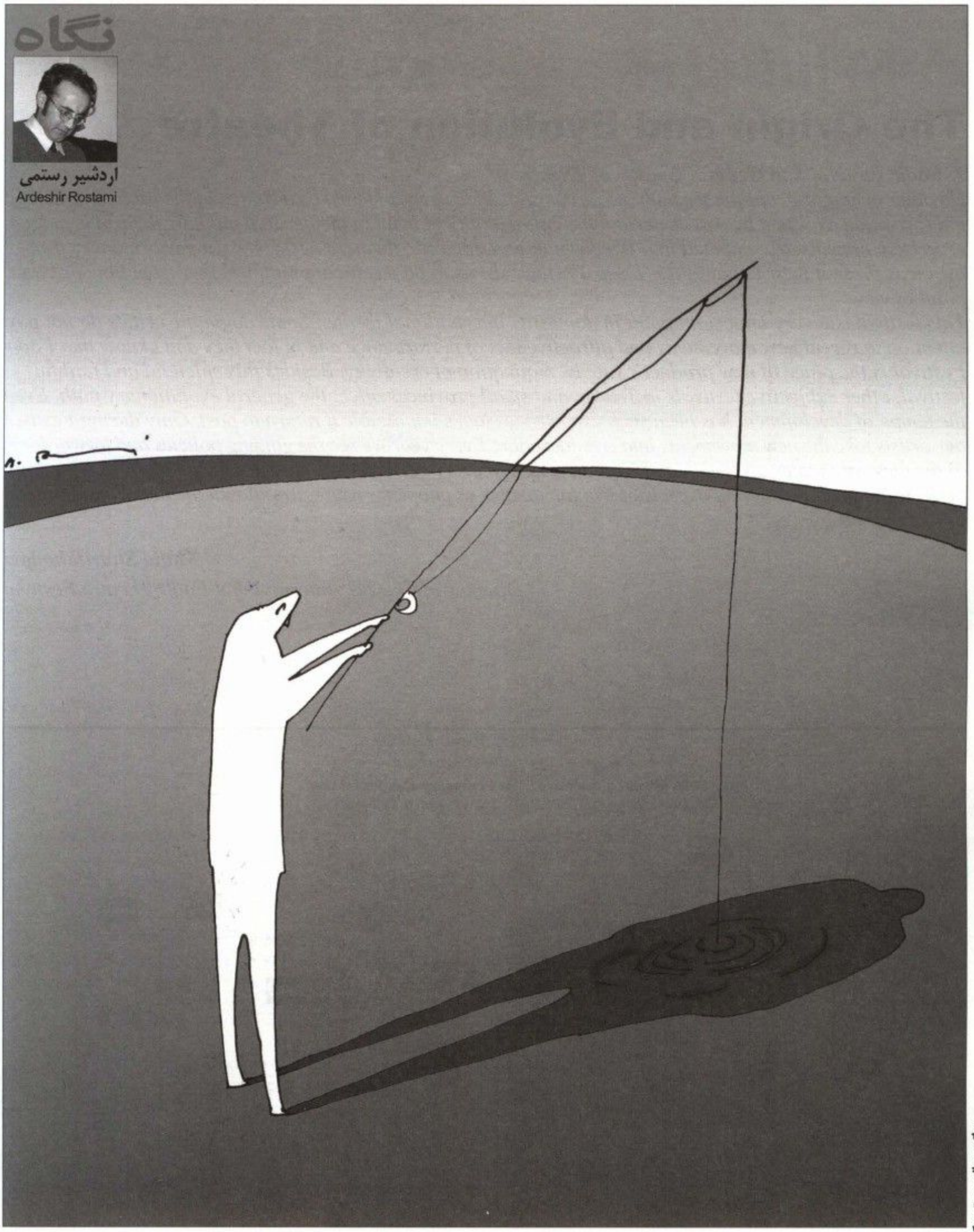
This festival is a very important point in domestic, international theater. Some dogmatic critics do not pay attention to recent new movements and attractiveness of performance and in fact they don't know that Fadjr Festival is the place of new product's supply, motivation of creativity. Besides this splendid and faithful festival, other subjective festivals in Tehran and small provinces affect the general evolutionary path. Even the tempo of development has been such experiences looks impossible if return to past. Only during Festival our artists take the new movements into consideration. Every year we see the guiding policies and forwardness of the general theater approach and Iranian artists in every corner of our country get acquainted with these polices. Meanwhile different aspects of Iranian theater as puppetry, satire, traditional theater, etc. separately are appraised.

Majid Sharifkhodaei

Director of The 21st International Fadjr Theatre Festival



اردشیر رستمی
Ardeshir Rostami



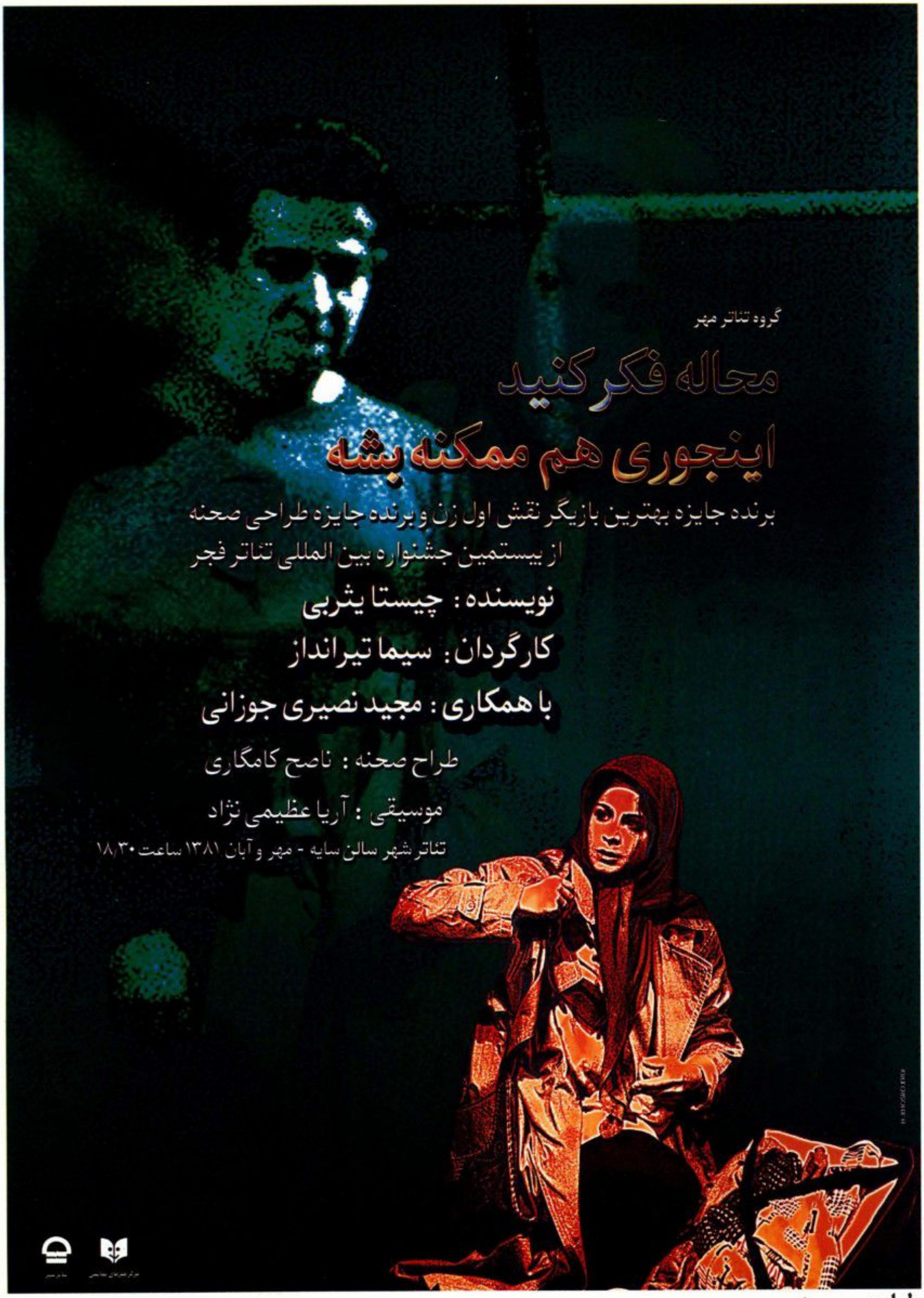
This is the world of your soul, that you search for it.

Herman Hesse

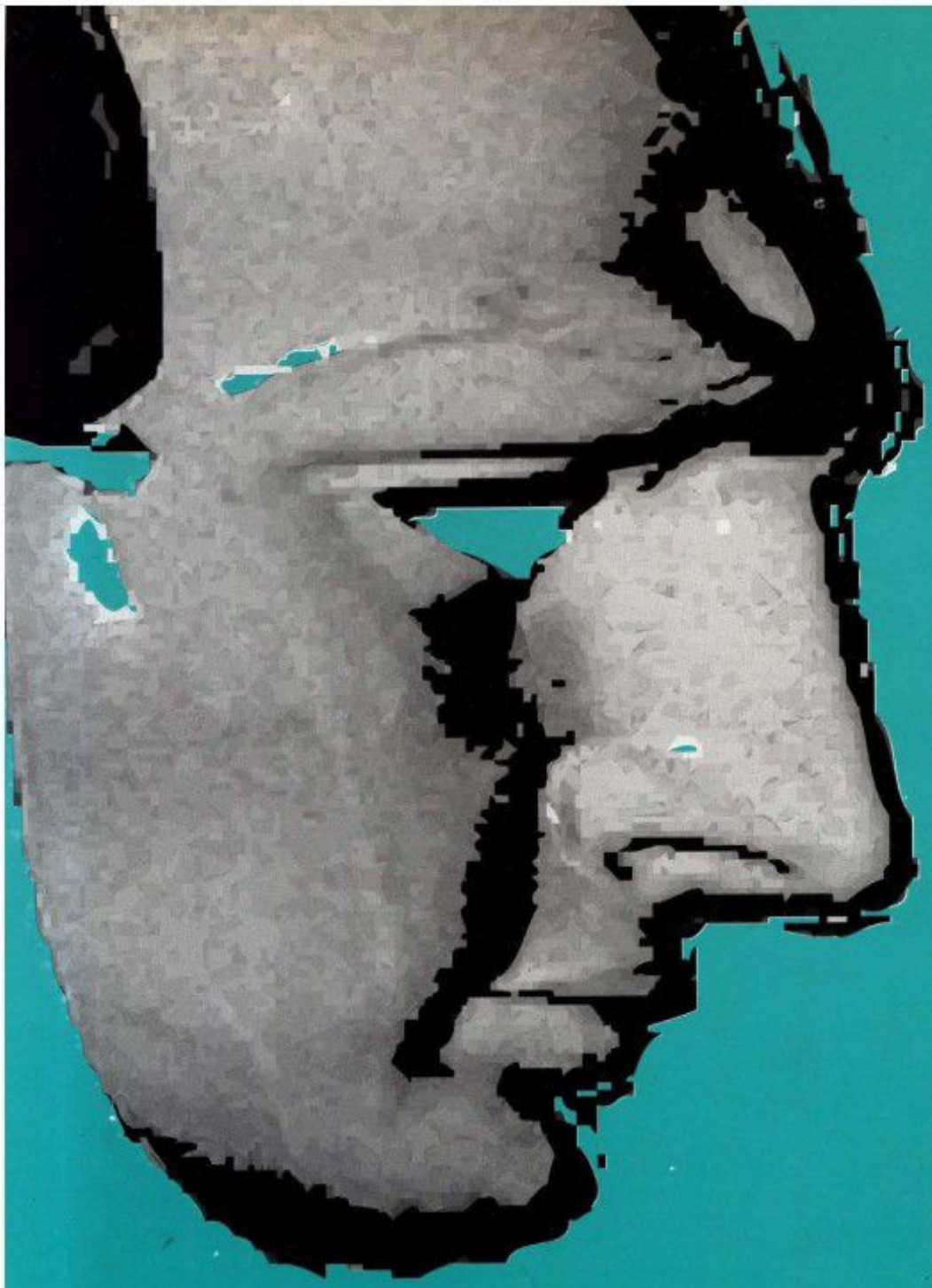
این دنیای روح خود توست که در پی اش هستی.

هرمان هسه

... با پوسترهای برگزیده تئاتر



طراح: حسین خسرو جردی



DAILY Bulletin

21st International Fadjr Theatre Festival 2003

7