

یمسی و دومین
جشنواره
آلمانی نوادران فجر



سینما
تئاتر ایران

M.R.Shahrokhinejad / Bitter Coffee (Shabnam Toloue)

نمایشگاه سالانه عکس تئاتر ایران ۱۳۸۲
IRANIAN THEATRE PHOTOGRAPHY 2003

موزه هنرهای نمایشی
Dramatic Art Center

بسم الله الرحمن الرحيم

تئاتر، صحنه همگرایی عواطف انسانی

Theatre the Scene of
Humanistic Feelings Unification

گذر از کلام به تصویر و نشانه

اساس و بنیان نمایش، متن و طرح نمایشی است. این مهم از زمان پیدایش تئاتر، بیشترین ظرفیت فکری درامنویسان جهان را به خود اختصاص داده است. متون کلاسیک از این رو که سرعت تحولات جوامع بشری، حرکتی بطی راطی می‌کرد مبدع موقعیت‌های نمایشی بودند و در سیر تکوین خود تاریخ اجراء نقش خود را به عنوان هنری تحول آفرین در ایجاد دگرگونی در روح و رفتار مخاطب ایفا می‌کرد، ولی در انجام این رسالت بزرگ بیشترین بار معنایی به دوش کلام و گفتگو بود. نگرشی کوتاه به متون جاودان نمایشی اعصار کهن و بعضی ایکس‌دی‌سال گذشته، این مطلب را ثابت می‌کند. به همین دلیل اغلب متون حجمی بیش از آنچه در استخوان‌بندی درام مدنظر بود داشتند. با شتاب گرفتن سیر تحولات سیاسی اجتماعی در جهان، رشد شتابنده وسائل ارتباط جمعی و در مجموع داشت بشری انفاقات و موقعیت‌های دراماتیک حادث شده در واقعیت جوامع، به نسبت آنچه در عینیت متون شکل می‌گیرد. حجم گستره‌تری دارد. با این تفاوت که متون نمایشی، به نسبت گذشته، با کمترین اتفاق وقت و کلام از ادبیات تصویری و نشانه‌ها بهره‌برداری می‌کنند، به عبارت دیگر، نمایشنامه معاصر به جای پرداختن به توصیف موقعیت و یاختا خلق موقعیت، همطراز جامعه، از نشانه، اسطوره، حرکت، حالت و تصویرسازی و قراردادهای نمایشی بهره می‌برد و ذهن مخاطب را با مفهوم مرتبط کرده درگیر می‌کند. به همین خاطر است که در متون جدید، نه به شکل مطلق بلکه در بسیاری از موارد دیالوگ و بیان موقعیت و افسای اطلاعات کمتر به کار می‌رود و بنایه ضرورت استفاده می‌شود و اغلب با جملاتی کوتاه، همراه با تصاویری گویا، موقعیت گرفته شده از بطن جامعه بیان می‌شود. این امر همیای جهان نمایش، در کشور مانیز جایگاه خود را به دست آورده و روز به روز سیر منطقی خود را طی می‌کند. کافی است متون جشنواره بیست و دوم با تون جشنواره‌های گذشته و یا سال‌های قبل مورد مطالعه علمی از این بعد قرار گیرد.

مجید شریف خدایی

نشریه روزانه

بیست و دومین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر

شماره سوم / ۴ بهمن

مدیر مسئول: مجید شریف خدایی

مدیر اجرایی: مسعود پاکدل

سر دیبر: سید افشین هاشمی

دیبر تحریریه: محمدرضا حسینزاده

مدیر هنری: مهدی پاکدل

طراحی و صفحه آرایی: مسعود نوروزی

دیبر بخش بین‌الملل: حافظ آهی

دیبر بخش خبر: عباس غفاری

دیبر بخش گزارش: ساسان پیروز

دیبر بخش نقد: افشنین خورشید باختنی

ترجمه: رضا شیرمرز

تحریریه: امین عظیمی، مهدی عزیزی، نیلوفر رستمی،

آزاده کریمی، مهین صدری، آزاده شهرابی، سید مهرداد ضیایی

فروغ سجادی، غزل اسکندر نژاد، بهاره برهانی، روزبه حسینی

بی‌تاملکوتی، فریده جلالی، علی هاشمی، اوتیز نیازی

ناظر تصحیح و ویرایش: یحیی گیلک

عکس: مسعود پاکدل، نادر داودی، مریم محمدی،

امید صالحی، معصومه آریا، ندا رشیدی

حروف‌چینی: محبوبه السادات قاضی، مریم محمدی

روابط عمومی: محمد بهرامی، مهدی آگاهی

نظارت چاپ: شرکت رث (بهنام بهروش، اذر خانلری، امیرعلی هاشمی)

لیتوگرافی: فرآیند گویا

چاپ: کیان نقش

میراث

۲

۵

۱۲

۱۳

۱۹

۲۰

۳۰

۳۲

خبر

نمایش امروز

نمایش و نیایش

نقد دیروز

گزارش

مقالات

نمایشنامه

کاریکاتور

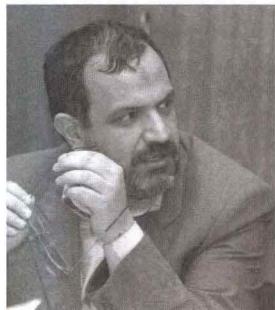
أخبار جشنواره

جلسات هیأت داوران بخش نمایشنامه خوانی

درآورده است.
”مبانی دکور و صحنه آرایی“ نیز که کتابی کاربردی در حوزه‌ی طراحی صحنه به شمار می‌رود، توسط هنینگ نامزد به رشته‌ی تحریر درآمده و شیدا شهر امیان و محسن صانعی آن را ترجمه کرده‌اند. کتاب فوق حاوی تصاویر و طرح‌های جالبی در مورد طراحی صحنه می‌باشد.

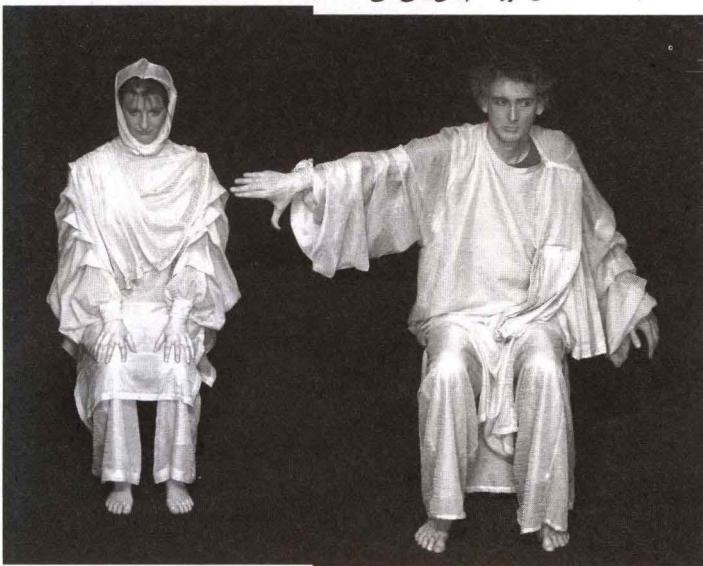
تالار مولوی در شما میلی جدید

اگر خواستید برای دیدن نمایش‌های به اجراء درآمده در تالار مولوی سری به این سالن بزنید، حتماً به در و دیوار نگاهی بیندازید. تالار مولوی که سابقه‌ای در خشان در تاریخ تئاتر ایران دارد، در سال جاری به طور اساسی بازسازی شده و شکل و شمایل جدیدی به خود گرفته است که نشان از ذوق مسئولان این سالن دارد. شایان ذکر است که سالن کوچکی نیز به این مجموعه اضافه شده است که پس از جشنواره مورد بهره‌برداری قرار خواهد گرفت.



حضور وزیر فرهنگ و ارشاد در جشنواره
عصر دیروز احمد مجید جامعی وزیر فرهنگ و ارشاد با
حضور در محل تئاتر شهر از ۲ نمایش دیدن کرد.
نمایش‌های مادر بزرگ: یک مقدمه و ادیسه از سوییس،
آثاری بود که وی در سالن اجرای آنها حضور یافت.

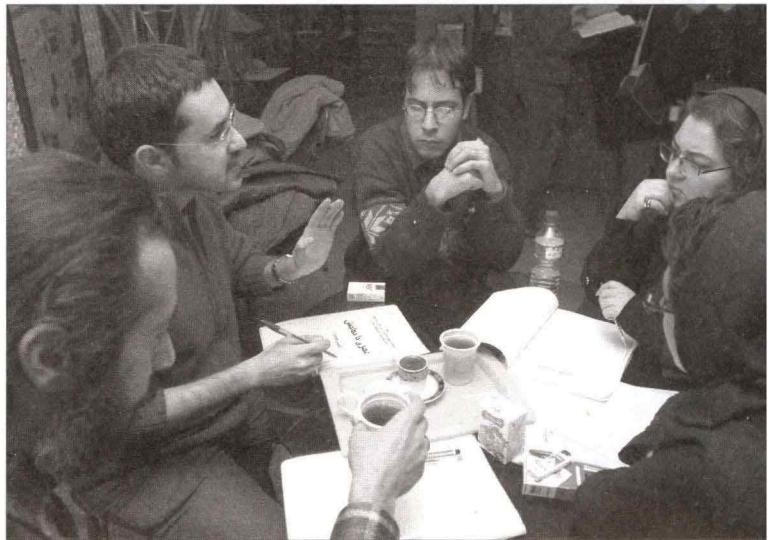
ادیسه‌ی نادیده
شب گذشته همان طور که پیش‌بینی می‌شد، نمایش ”ادیسه“ به کارگردانی ”مارکوس زونر“ از



کشور سوییس مورد استقبال وسیع تماشاگران قرار گرفت. اما با این همه، تعدادی از صندلی‌های بالکن سالن اصلی همچنان خالی مانده بود. این در حالی بود که خبرنگاران رسانه‌های مختلف که کارت‌های خبرنگاری خود را در دست داشتند به دلیل مانعت مسئولان ورود به سالن از دیدن نمایش محروم ماندند.

استقبال از نمایش‌های خیابانی

امسال نیز همچون دوره‌های قبل، استقبال وسیعی از نمایش‌های بخش خیابانی جشنواره شده است به گونه‌ای که در هنگام اجرای این نمایش‌ها عیوب و مروء به ساختمنان تئاتر شهر دچار مشکل شده بود. چه خوب می‌شد، می‌توانستیم در طول سال نیز فضای مقابل تئاتر شهر را با آثار خیابانی مدلوم، پر شور و زنده نگاه داریم.



هیأت داوران دوین جشنواره نمایشنامه‌خوانی فجر، پس از هر اجرا جلساتی را برگزار می‌کند. طبق اخبار رسیده از روابط عمومی برنامه ”عصری بانمایش“ درین جلسات گفتگوهای پیرامون شفاف شدن آراشکل می‌گیرد. قابل توجه آن که طبق آخرین اطلاع، برنده‌گان جوایز (که شامل سه جایزه و به سه اجرای برتر و دو جایزه بازیگری است) طی مراسم ویژه‌ای چند روز پس از مراسم اختتامیه جشنواره فجر در یکی از سالن‌های تئاتر شهر برگزار خواهد شد.

یارتا و شب‌های بازی

این روزها ”یارتا یاران“، مجموعه‌ای از عکس‌های برگزیده تئاترهای سال گذشته را به نام ”شب‌های بازی“ در تالار انتظار سالن چهارسوسی تئاتر شهر به نمایش گذاشته است. این دوین نمایشگاه عکس‌های تئاتر ”یارتا یاران“ در طی سال جاری است. نمایشگاه اول ابده نام ”یوسفه زلیخا، سیاوش، سوگ“، در آذر و دی ماه امسال در تالار انتظار سالن اصلی تئاتر شهر، همزمان با اجرای نمایش ”سوگ سیاوش“، برگزار شد.

انتشارات نمایش و سه اثر تازه

همزمان با برگزاری بیست و دوین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر، سه کتاب جدید توسعه انتشارات نمایش منتشر شد. این سه اثر شامل: نمایشنامه ”خواب در فنجان خالی“ نوشته‌ی نعمه ثمینی، ”هایل و قایل“ از علیرضا کوشک جلالی و اثری ترجمه شده با عنوان ”مبانی دکور و صحنه‌آرایی“ می‌باشد.

نمایشنامه ”خواب در فنجان خالی“ در بیست و یکمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر به عنوان اثر برگزیده انتخاب شد و مورد توجه گروه وسیعی از مخاطبان جدی تئاتر قرار گرفت. علیرضا کوشک جلالی کارگردان ایرانی مقیم آلمان نیز که آثاری چون پاللو نرودا، بازرس و پوزه گرمی را در کارنامه‌ی اجرایی خود دارد، نمایشنامه‌ی تکنفره‌ی ”هایل و قایل“ را در قالب ۷ صحنه به رشته‌ی تحریر

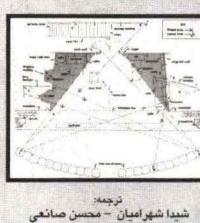
خواب در فنجان خالی

نفعه نعمی



مبانی دکور و صحنه‌آرایی

هنینگ نامزد



هایل و قایل

علیرضا کوشک



جلسه مطبوعاتی آنتیگونه "از ایتالیا" کارگردان: پاتریسیا زانکا



محدودی در اختیارمان قراردادند، اگر بالامکانات خودمان این کار را اجرا می‌کردیم، قطعاً اجرای قابل قبول تری داشتیم.» زانکا سپس به متینی که ماریو زامبورو اتو نوشتۀ اشاره کرد و گفت: دراماتورژی خوبی روی آن صورت گرفته و سپس به اجرا درآمده است.

نمایش را به علت دشواری زبان عنوان کرد:

زانکا در پاسخ به او گفت:

«اگر شما نمایشی می‌خواهید که مورد پسند شما باشد، خودتان هم باید آن را کارگردانی کنید، ماقبل از اینکه به ایران سفر کنیم، خلاصه‌ای از نمایش را به تماشاگران دادیم و باید تماشاگران آن را مطالعه کنند و بعد وارد سالن شوند. در ایران امکانات

جلسه پرسش و پاسخ با گروه نمایش "آنتیگونه" از ایتالیا دریوز ساعت ۱۱ صبح در دفتر روابط عمومی تئاتر شهر برگزار شد. در این جلسه پاتریسا زانکا (بازیگر و کارگردان) گفت: بیشتر آثار من براساس شخصیت زنان شرقی و یا غربی است، داستان آنتیگونه هم به شخصیت و حرکت از اهمیت قابل می‌بردازد. در کارهای من موسیقی و حرکت از اینکه به ایران دعوت شوم در توجهی برخوردار است. من پیش از اینکه به ایران دعوت شدن به جشنواره‌های بسیاری شرکت کرده بودم، در اینجا از دعوت شدن به فستیوال فجر بسیار خوشحال شدم، اما اوقتی به موقعیت ایران در آسیافت کردم، وضعيت جهان سوم نگرانم کرد. ولی تمامی سوء تفاهمات زمان ورود به ایران برطرف شد. اولین چیزی که در ذهنم مرا آزار می‌داد چگونه اجرا شدن آنتیگونه بود. زنان ایران برخلاف کشورهای همسایه‌شان می‌توانند در دانشگاه تحصیل کنند. اما برخلاف داشتن چنین حقیقی پوشی نمایند. و این، اجرای آنتیگونه را تا حدی دشوار می‌کرد. اما با توجه به این مسئله ما تغییری در لباس‌ها بوجود نیاوردیم.»
یکی از خبرنگاران حاضر در جلسه، عده ارتباط تماشاگران با



پژوهش

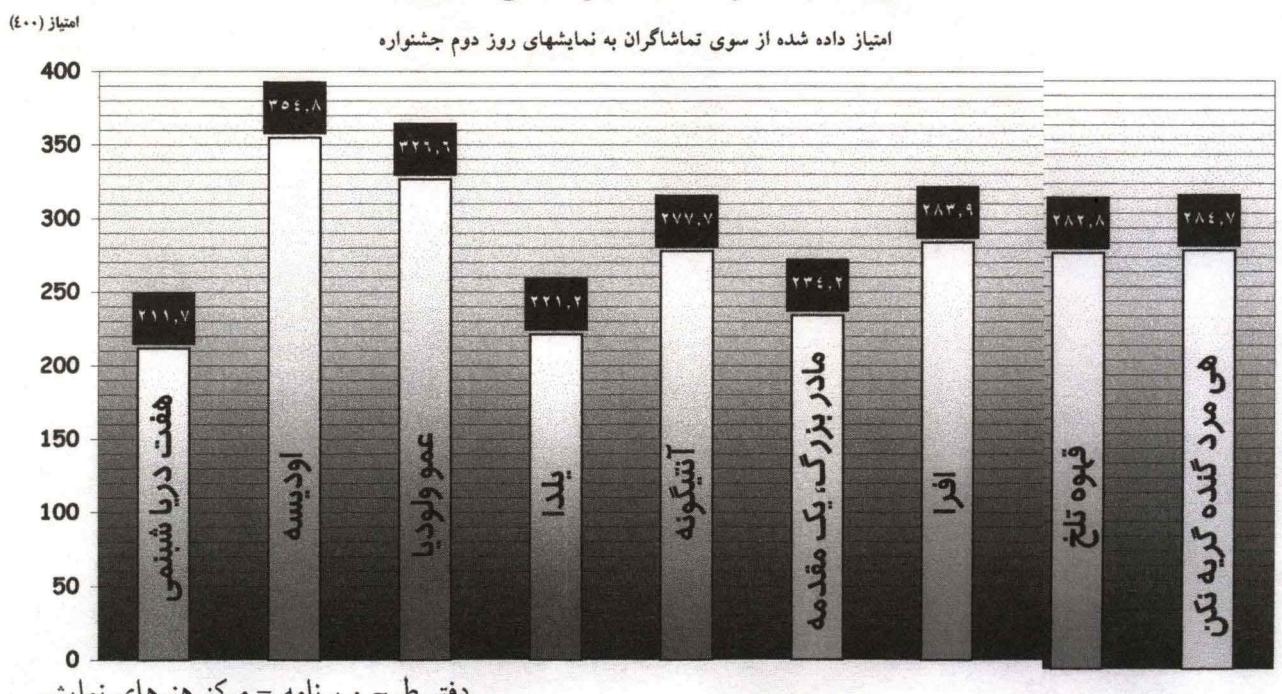
در شماره‌ی یک نشریه روزانه، گفت و گویی با خانم منیژه محمدی به چاپ رساندیم که به علت بعضی مشکلات فنی، جملاتی به اشتباه چاپ شد. بدین وسیله از ایشان پژوهش می‌خواهیم.

امتیاز نمایش‌های روز دوم جشنواره از دید تماشاگران

ردیف	عنوان نمایش	امتیاز (۴۰۰)
۱	او دیسه	۳۵۴,۸
۲	عم و لودیا	۳۲۶,۶
۳	هی مرد گنده گریه نکن	۲۸۴,۷

بیست و دومین جشنواره بین المللی فجر

امتیاز داده شده از سوی تماشاگران به نمایش‌های روز دوم جشنواره



کارگاهی گروهش گفت:

"ما به سمت تجربه و کارگاه رفته‌ایم، می‌دانید تئاتر مثل دیگر هنرهای نمایش است، باید در تئاتر تجربه کرد. من تئاتر را از دوران کودکی آغاز کردم. اما فعالیت رسمی ام از گروهی به نام "دوروگوی" آغاز می‌شود. مامدت ۴ سال در یک دیر بودیم، روزه‌انزدیک به هشت ساعت تمرین مستمر می‌کردیم، من در این مدت با تمامی گونه‌های نمایشی آشنا شدم، به نظر من هنرمند باید آنقدر تلاش کند تا تمام مجموعه‌های تئاتری را بشناسد ما نیز در همین راستا قدم برداشتم".

الکسی درباره چگونگی حضورش در جشنواره بیست و دوم گفت: "نمایشگران ایرانی، بسیار باهوشند، تئاتر را می‌فهمند، آنها را نمی‌شود گول زد. آنها در حین تماشا، نمایش را تجزیه و تحلیل می‌کنند، من هجدۀ سالی هست که تئاتر کار می‌کنم و در یک نگاه تمثایگر تئاتر را می‌شناسم.

در طول این جلسه یکی از مسئولین روابط عمومی مرکز هنرهای نمایشی به وجود ریشه‌های نمایشی عروسکی اشاره کرد. مرکوش در پاسخ آفزوید: "این حرف را در تبر رادر به ماقفلند و حالا مجبورم بیشتر به این موضوع فکر کنم. من تا به امروز نمایش عروسکی کار نکرده‌ام، اما دوست دارم که نمایش عروسکی رانیز تجربه کنم و تلاش کنم، فاکتورهای نمایشی عروسکی را در این نمایش قوی تر کنم."

کارگردان نمایش عموم‌لودیا در رابطه با تجربه و کار

دوسته مطبوعاتی نمایش "عمود لودیا" به کارگردانی الکسی مرکوش صحیح روز شنبه در محل روایط عمومی تئاتر شهر با حضور نمایندگان رسانه‌ها برگزار شد. در ابتدای جلسه مرکوش در پاسخ به سوالی مبنی بر اینکه گروه وی تا چه اندازه به تئاتر ایران اشراف دارد. گفت: «ما خیلی دوست داریم درباره تئاتر ایران بدانیم، متأسفانه در آلمان امکان اینکه از تئاتر ایران مطلع باشیم، وجود ندارد. ما تئاتر ایران را در نمایشی به نام "Mute" که از ایران به آلمان سفر کرده بود، شناختیم.

مرکوش درباره چگونگی حضورش در جشنواره بیست و دوم گفت: "شش ماه پیش بود. در کاتالوگی، درباره تئاتر ایران خواندم، آدرس اینترنتی مرکزهای نمایشی، مرا بر آن داشت تا ای میلی به مرکز بفرستم، این کار را هم کردم و با جواب مساعد آنها روبرو شدم. فیلم کار را فرستادم و در نهایت به جشنواره دعوت شدم. از الکسی مرکوش پرسیدیم: «شما یک روس هستید، با توجه به اینکه تئاتر روسیه، یکی از قطب‌های تئاتر جهان محسوب می‌شود، چرا فعالیت تئاتریتان را در آلمان دنیال می‌کنید؟" او با مکنی طولانی پاسخ داد: "اولین بار در ۱۹۸۹ که (شوروی درگیر فشارهای حزب کمونیست بود) سفری به غرب اروپا داشتم، با توجه به اینکه آن زمان شوروی در شرایطی قرار داشت که ما مجبور بودیم هر کاری بکنیم و زیر سایه آنها باشیم این سفرها به همراه دو نفر صورت می‌گرفته به هر جهت با موقعیت‌های بی‌شماری در همان

گزارش جلسه مطبوعاتی نمایش «عمود لودیا» نوشته و کار: اکسی مرکوش



رضای کشاورز در دو دوره‌ی جشنواره پانتمیم توانسته، جایزه نخست بازیگری را به خود اختصاص دهد.

و چندین فرایند این نمایش می‌گوید:

"مانزدیک هفت ماه است که تمرين می‌کنیم این نمایش کاملاً کارگاهی شکل گرفته است که بر اساس داستان آرش از کتب و متون تاریخی برگزیده شده است، در این نمایش، نقش محوری نداریم، اما بر حسب اتفاق من نقش محوری دارم. در حقیقت نقش شاه را بازی می‌کنم و به غیر از شاه در نقش مردم ظاهر می‌شوم و در همان قالب به میان مردم می‌آیم." در این نمایش بازیگری وجود دارد که به علت نشانه اسمی اش، سوژه مطبوعات نیز شده است. این بازیگر داده رشیدی است. رشیدی می‌گوید: "ما در حال تجربه‌ایم. تجربه‌ای که سال‌هاست برای آن زحمت کشیده‌ایم، هنرجویانی برای آموختن و باز آموختن، من در این مقطع نمی‌توانم در کارها و نمایش‌های بزرگ ایفای نقش کنم."

شما فرض کنید: ما یکی‌یم مرشد و مارگاریتای بولگاکف را کار کنیم. از این موقعیتی که امروز نصیب‌مان شده است باید به قدری درست استفاده کنیم که هیچ جای پرسش و پاسخی باقی نماند. به هر حال ماین تجربه را به همراه رضای کشاورز تجربه می‌کنیم."

بهروز پناهنده، بازیگر خوش آئینه‌ای که یکی دو سالی است در بخش دانشجویی جشنواره فجر، تجربیاتی داشته می‌گوید: این کار بر چند نکته تأکید دارد (۱) بدن (۲) تصویر (۳) پانتمیم رضا (کشاورز) پیشتر از این به علت تجربه‌های دور و نزدیک به همراه سیروس شاملو، پانتمیم را می‌شناسد. در این اثر نیز تأثیر آموزه‌های پانتمیم واضح و ملموس است، ماسی کرده‌ایم که بر حول یک داستان، داستان پردازی مناسبی شکل دهیم. این تجربه، تجربه تمام گروه ماست که با اعتماد به نفس تمام، کار موجهی ارائه دهد.

به هر حال روایت تصویر آرش، در نمایش آرش روایت تصویر، یک اثر کاملاً کارگاهی است که تمام تلاش‌های قشری از هنرجویان رشته نمایش را شامل می‌شود.

مهدی عزیزی

آرش به روایت تصویر

کاری از عبدالرضا کشاورز

نزدیک شش ماه است که رضای کشاورز در مدرسه عالی بازیگری (موزه هنری) مشغول تمرين آرش است. این نمایش در ابتدایه این شکل که در بخش مرور جشنواره بیست و دوم حضور پیدا کرد، نبود. کشاورز، با پره‌گیری از نیروی جوانی و استعداد از عده‌ای هنرجویان مدرسه که از نظر آمادگی جسمانی لحاظ شده‌اند کاری را شروع به تمرين می‌کند، پس از آندهای فراوانی که توسعه این هنرجویان به وجود می‌آید، داستان آرش با روایات متفاوتی که بیشتر بر اساس حرکات موزون، پاتومیم *Perpramnec*... شکل گرفته است. یکی از روزهای میانی دی ماه پیش از این که آرش به روایت تصویر "برای حضور در بخش مرور مسجل شود، سری به مدرسه عالی بازیگری زده بودم، بیشتر مقصدم، نهیه گزارشی برای نمایش "پیشمنش می‌خندد" بود همان روز صبح کشاورز همراه گروهش در پلاتو مرکزی مدرسه عالی بازیگری مشغول تمرين بودند. از رضای کشاورز که قبل از هم او رامی‌شناختم خواستم تا تمرينش را ببینم. او هم پذیرفت؛ تمرين کشاورز آغاز شد. بهروز پناهنده (که ایفاگر نقش آرش است) به همراه دیگر بازیگران این نمایش در ابتدایه دیوی بر پرده‌ای در انتهای صحنه رامی‌سازد و بر اساس آن حرکاتی، کوتاه و مقطعي و برگرفته از آنچه در بالانزه آن اشاره شد توسعه بازیگران صورت می‌گیرد. این حرکات با همراه موسیقی‌هایی بومی و قومی ایران ترکیب شده است. کشاورز درباره این نمایش می‌گوید: "در حقیقت نمایش آرش، تلفیقی از افسانه‌های آرش است. در کتاب‌های مختلف، اما از برحوانی آرش یپساشی شکل نگرفته است. "وی اضافه می‌کند: "برای من حرکت از هر موضوعی مهم‌تر است، حرکت و تصویر از ابتدای شکل گیری جهان بهترین شکل ارتباطی و موثرترین شکل از نظر تابه‌گذاری نمایشی بوده است و هم‌اکنون نیز با گذشت زمان، غالب‌ترین شکل موجود برای ارتباط به نظر می‌رسد."

کشاورز درباره سابقه کارش می‌گوید:

"من دوره‌های مختلفی را در زمینه پانتمیم گذرانده‌ام، که موثرترین آن دوره‌هایی بوده که نزد سیروس شاملو" طی کردم."



می‌گذرد
آنچه
آنچه
آنچه
آنچه

خوب نیست

سالن شماره ۲ تئاتر شهر، ۱۰/۵ صبح روز دوشنبه.

با چشم‌های بف کرده وارد سالن می‌شوم، نشسته به جای تعارف می‌شود. نمی‌خورم، روی صندلی تماساگرها می‌نشیم. یک جفت کفش تابستانی کرم روی صحنه است و سه نیمکت که به هم چسبانده شده‌اند و یک چهارپایه‌ی وارونه که در آن عروسک و یک مشت خرت و پرت دیگر دیده می‌شود. این دکور تمرین نمایش "اهمی" است. بازیگرها چای می‌خورند. راه می‌روند. می‌دونند. تمرین بدن و بیان می‌کنند. از گرمی‌ها شکایت می‌کنند. جواد پیشگر پشت تلفن جوان‌تر از اینها به نظر می‌آمد. سال‌هاست که در پخش تئاتر رادیو کارگردانی می‌کند. حالا دوباره چای می‌خورند، دوباره راه می‌روند، روسیری و کفش عوض می‌کنند. اما کار شروع نمی‌شود. خمیازه می‌کشم. (خمیازه اول)

دخلت سرتا پاسیاه پوشیده، زن هم سرتا پاسیاه پوشیده. با یک روسیری آبی، دختر با یک کوله‌پیشته سیاه وارد می‌شود. با آدا و اصول سعی می‌کند توجه زن را به خودش جلب کند. زن یک کتاب فرنگی جیبی دستش است. لامپ زرد بالای صحنه از گرما آزارده‌هندتر است. دختر سوت می‌زند. زن و آنmod می‌کند نمی‌بیندش.

بیخشید خاتوم اشکال نداره من اینجا بشینم؟

زن لب‌های غنچه‌اش را غنچه‌تر می‌کند و می‌گوید: «نه نه اشکال نداره!» دختر می‌گوید: هیچ چیز بهتر از یه غروب قشنگ ماه جولای نیست. «واز زن می‌پرسد تابستان را دوست دارد؟ از غروب قشنگ ماه جولای به نظر می‌آید نویسنده‌ی متن خارجی باشد. (لازم بدزک می‌دانم که بگوییم بعدتر اشتباه نگارنده تصحیح خواهد شد). دختر تابستان را دوست دارد. زستان را هم دوست دارد. به نظر می‌آید همه‌ی فصل‌های سال را دوست دارد اما نه، به‌زودی اشتباه نگارنده تصحیح می‌شود. چون دختر می‌گوید از بهار خوشنی ممی‌آید. حالا می‌گوید اسمش هنریت والتر است. بعد هم به مادر بزرگ می‌گوید خانوم پرکینز. خمیازه می‌کشم (خمیازه سوم). اینجاست که می‌فهمم چهارپایه‌ی وارونه یک سلطان آشغال است که دختر مشتاق به هم ریختش است. زن کلافه است. خمیازه می‌کشم (الخمیازه سوم). دختر

اهمی ماه را نمایش‌شان تنها می‌گذارم.

«اهمی ماه»

نویسنده: آهو خردمند/کارگردان: جواد پیشگر/بازیگران: مهین نژاری، رویا فلاحتی/دستیار کارگردان: مهدی نمیتی مقدم/طراح صحنه و لباس: فرامرز بادرامپور/منشی صحنه: بابک عباسی/مدت زمان نمایش: ۵۵ دقیقه

مehin صدری



کی رفته‌ای ز دل که تمنا کنم ترا...

گزارش پشت صحنه «تیغ کهنه»

عباس غفاری



که کار را دوست دارم؛ عاشقانه و نقش رانیز!! هرچه هست از قامت ناساز بی انداز ماست - ورنه تشریف تو بر الای کس کوتاه نیست. ارادتمند حقیر پیام دهکردی، در تاریخ بیست و دوم دی ماه یکهزار و سیصد و هشتاد و دو گورشیدی. نادر برهانی مرند نیز می‌گوید: «این کار دو بخش دارد: گذشته و امروز. نکته‌ای که برای سایه شگفت‌انگیز است این که با تمام سعی در جنبه‌های زیبا‌ناختی اثر، امروز زشتتر از دیروز است و این کشف تلخی است که من و گروه به آن رسیدیم. چراً این مسئله من را ساخت می‌آزاد و هر چه بپاسخش فکر می‌کنم به جواب‌های هولناک‌تری می‌رسم، یعنی با تمام دلبستگی ام به امروز، گذشته جذاب‌تر است.» گروه دوباره می‌خواهد تمرین را از سر بگیرند. صحنه‌ای را که با کشف دفتر خاطرات مادر، مهرزمان به دلدادگی مادر و پدر بی می‌برد.

دکتر فرزام: عشق یعنی اینکه از بین همه‌ی چیزی ریز و درشت دنیا، دست بگناری روی یک نفر و بگی همین... سالان را آرام ترک می‌کنم در حالی که صدای بنان صحنه را پرکرده و مهرزمان آرام و باچشم‌انی لزان این شعر را زمزمه می‌کنم: کی رفته‌ای ز دل که تمنا کنم ترا کی بوده‌ای نهفته‌که پیدا کنم ترا پنهان نگشته‌ای که شوم طالب حضور غایب نگشته‌ای که هویا کنم ترا با صد هزار جلوه برون آمدی که من با صد هزار دیده تماس‌اکنم ترا...

«تیغ کهنه»

نویسنده: محمدمهیر یاراحمدی / کارگردان: نادر برهانی مرند / بازیگران: مهدی سلطانی سرستانتی، پیام دهکردی، نرگس هاشم پور، محمد رضا سینی زاده، کارگردان و دراما‌تورز: ایوب آفاذانی / کیکاووس یاکینه / دستیار اول کارگردان: ایوب آفاذانی / دستیار دوم کارگردان: آرش پارساخو / طراح صحنه: منوچهر شجاع / طراحان لباس: پریدخت عالبدین نژاد، منوچهر شجاع / طراح نور: اکبر افشنین نیا / طراح چهره‌پردازی: یوحنا حکیمی / موسیقی: سعید ذهنی / مدیر صحنه: شهره انصاری / منشی صحنه و طراح پوستر و بروشور: امیر شفیعی / مدیر روابط عمومی: عباس غفاری / تدارکات: محمد حاج اقراری، بابک قاییچخانی / مدت زمان نمایش: ۱۲۰ دقیقه

که هیچگاه محبت به همیدیگر را آشکار نمی‌کنند. در کنار همه‌ی اینها، گروه‌های سیاسی از هم می‌پاشند و دیکتاتور پنگال‌های خود را هرچه بیشتر بر پیکربندی خسته و بی جان و فلاکت زده این مرزو و بوم فرو می‌برد. اینها شاید بازگو کننده‌ی تمام ظرایف متن «امیر یاراحمدی» باشند، نمایشنامه‌ای عاشقانه با گرایش‌های اجتماعی و سیاسی. اجرانیز بر همین اساس پایه‌ریزی شده، اجرایی رئالیستیک (ولی مملو از استعاره‌ها).

برهانی مرند بعد از پایان پرده‌ی اول به گروه استراحت می‌دهد تاراجع به تغییرات پیشنهادی صحبت کند. او از من هم می‌خواهد که نظراتم را راجع به اجرایی که دیدهام بگویم. کار‌دانی‌گاهی برعکس می‌شودا من که خود برای مصاحبه رفته بودم، تخلیه‌ای اطلاعاتی می‌شدم. به هر حال این بحث و جدل حدود یک ساعت طول کشید تا بالاخره فرضی پیش‌نامه‌ای شد تا بتوانم راجع به نمایش با پچه‌های گروه گفت و گو کنم، هرچند تقریباً همه از این کار طفه‌می‌روند! نرگس هاشم پور اولین کسی است که دعوت مرا قبول می‌کند: در «تیغ کهنه» ما تبلور پکسری فضاهای اجتماعی و سیاسی مشترک را در موقطع زمانی می‌بینیم و یک رجعت به خود که بینندیشیم تجربیات گذشته‌ای ما چه چیزهایی به لحاظ عقلانی و منطقی برای مادرار که حدقان تکرار آن تجربیات را باتمام فضاهای ترازیکی که می‌تواند در آن وجود داشته باشد در زندگی معاصر نداشته باشیم. یکی از اشکالاتی که زندگی معاصر مارا تهدید می‌کند داشتن نگاه سیاست زده نسبت به زندگی است که این سیاست‌زدگی خیلی از اوقات تبلوری از احساسات غنی انسانی است. این نگاه سیاست زده با نگاه سیاسی داشتن خیلی متفاوت است؛ در این نوع نگاه تحمل دیدگاه‌های متفاوت و فضای انسانی موجود در آنها یک اصل است و همین است که بیوانی آدمها را برای غنی کردن و به وجود آوردن یک شرایط آرام و پیش رونده برمی‌انگیزد و از تعصبات و تنگ‌نظری های رایج که به نوعی انفعال و در جازدن به همراه خود دارد جلوگیری می‌کند.

بعد از صحبت‌های هاشم پور تقریباً همه قول می‌دهند که حرف‌های خود را طی یک یادداشت کوتاه به من برسانند (مهدی سلطانی، نگار عابدی و...) ولی تنها پیام دهکردی به گفته‌ی خود عمل می‌کند و شب یادداشتی را با این مضمون به من می‌رساند: یک اعتراف صادقانه: قریب یک و نیم روز است که سعی دارم درباره‌ی تیغ کهنه و نیز نقش خودم (دکتر فرزام) چیزی بنویسم، اما درین از کلمه‌ای!! کاغذ سایه کردم اما نشد!! چه بگویم جز این

سیدختنان" را به طرف "چهارراه قصر" پایین می‌آیم تا به خیابان "کورش" برسم. تعجب تکنید، اینجا محلی است که گروه نمایش "تیغ کهنه" به کارگردانی نادر برهانی مرند در آن تمرین می‌کنند. وقتی سالن تمرین به‌اندازه‌ی کافی موجود نباشد و تو مجبور باشی (تنهای خاطر عشق) هر طور شده نمایش را به جشنواره برسانی و برروی کم کاری بعضی‌ها (بخوانید بی امکاناتی!) سرپوش بگذران، آنوقت از جیب خود مبلغ را پرداخت می‌کنی تا جایی مناسب برای تمرین پیدا کنی و این کاری است که گروه تئاتر "معاصر" انجام داده است. ساعت ۱۰:۰۰ دقیقه صحب است و با حسab من چیزی حسود یک ساعت و نیم از شروع تمرین گذشته، اما حدس من اشتباه استه چون هنوز یکی از بازیگران (نگار عابدی) به علت درگیری با امتحانات دانشگاه هنوز نیامده و گروه مقتضوندتا با آمدن او تمرین را آغاز کنند. برهانی مرند از من می‌خواهد که به عنوان یک تماس‌گشای کار را نگاه کنم و نکاتی که به نظرم می‌رسد را در انتهاه تمرین به او گوشند کنم. بدھر حال گروه با یک ساعت و چهل و پنج دقیقه تأخیر که شاید به زعم بعضی‌ها عادی هم باشد. تمرین را شروع می‌کنند. امروز قرار است پرده‌ی اول تمرین شود تا حذف و اضافات متن به خوبی در اجرای بینفتد. برهانی برای من توضیح می‌دهد که نمایش از دو پرده تشکیل شده است.

حوادث پرده‌ی اول در سال ۱۳۵۳ و پرده‌ی دوم در ۱۳۵۷ می‌افتد. در واقع در این دو دوره و به برهانی برسی حوادث پیش آمده در خانواده‌ی «دکتر ناصر فرزام» به اتفاقات سیاسی و اجتماعی این دوره‌های تاریخی نیز نگاه می‌شود. پرده‌ی اول، صحنه‌ی یکم: اطاق خانه‌ی دکتر ناصر فرزام (پیام دهکردی)، مبارز تبعیدی. صدای ماشین تایپ. صدای دکتر فرزام: «چهارشنبه ۲۹ آبان ۱۳۳۳... و هرمز (مهدی سلطانی) در حال تایپ گزارشات دکتر فرزام، نور که می‌آید فرزام به همراه میر آفاق (پرسوتو کرمی) و ننه ماهی (نرگس هاشم پور) وارد صحنه می‌شوند. میر آفاق در حال خواستگاری از مهر زمان (نگار عابدی) از دکتر فرزام است. پس از رفتن میر آفاق، ننه ماهی از دلبستگی مهر زمان به معلم مدرسه‌ی شهر یعنی خسروانی (کیکاووس یاکینه) می‌گوید... صحنه‌های از هم می‌گذرند و رفته گره‌های قصه در برابر من، به عنوان بیننده باز می‌شود: فرزام از عشق به همسر از دست رفته‌اش می‌گوید و مهر زمان از عشق به خسروانی، داد (هایت هاشمی) در حسرت عشق به مهرزمان می‌سوزد و ننه ماهی و هرمز

سه خانه و هر سه کوچک

گزارش تمرین نمایش سه خانه کوچک

می‌گوید: «بله اما در این جشنواره همه نوع کاری هست. حالا این هم یک جورش است.»
به قطعاً این هم یک جورش است و خوب جوری هم هست اتفاقاً سه خانه و هر سه کوچک. آنقدر که بام ۲ تئاتر شهر خیلی بزرگ به نظر می‌رسد. انگار در یک دنیای بزرگ یک اتاق را جلس کنند و بگویند حق تو از فضا فقط همین قدر است. عجیب است این تقسیم بندی ها و حقها! به هر حال در دنیای تئاتر و نمایش، با همه‌ی بزرگی اش که طلوش حداقل از یونان باستان تا امروز در ورق‌های تاریخ امتداد یافته گاه می‌توان بدون ادعای حرف‌های بزرگ در یک تالاری مثل سایه و در یکی از ردیف‌های نزدیک یا دورش نشست و سه قصه شنید از سه ادمی که دردی دارند و رنجی و می‌خواهند با توده میان بگذارند. سه خانه و هر سه کوچک، در انتظار نوشت بفرما.

«سه خانه کوچک»

نویسنده: مهدی پور رضاییان / کارگردان: مهرداد رایانی مخصوص / بازیگران: علی سلیمانی، سپیده نظری پور، فرزین صابونی / مشاور کارگردان: رحمن سیفی ازاد / دراماتورژ: نصرا قادری / دستیار کارگردان: محمدرضا عطاعلی فر / طراح صحنه و لباس: سپیده نظری پور / موسیقی: محمد فرشته‌نژاد / نوازنده‌ان: سعید نبئی (ترومپت)، حمیدرضا گرگانی (سایدرام)، محمود فرشته نژاد (سینتی سایزر) / مدیر صحنه: محمد سهراب پور / منشی صحنه: سهیلا جوادی / مدیر روابط عمومی: وحید سعیدی / گروه کارگردانی و دستیاران صحنه: خیرا تقیانی، رسول نقوی، امیر مسعود رستمی / نقاشی پرده: مریم عبدی / مدت زمان نمایش: ۶۵ دقیقه

ازاده سهرابی

اپیزود برجسته است و در هر سه اپیزود ما منطبق بلند صحبت کردن آدم‌ها رامی فهمیم.» در اپیزود اول شخصیت راوی تلفنی با یکی از دوستانش صحبت می‌کند و ما به دلیل این مکالمه‌ی تلفنی گفتار او را می‌شنویم و در نهایت قصه‌ی زندگی او را در اپیزود دوم یک نفر راز و نیاز می‌کند و ما می‌شنویم و در سومی مردم مخاطب شخصیت نمایش هستند که این مردم خود تماشاگرانند. رایانی می‌گوید: «سعی کردیم به همین بهانه‌ها نقش مخاطب را پرورنگ کنیم تا واکنش منفی در او ایجاد نشود. بله سه خانه و هر سه کوچک، این روایتی است که امروز در سالی بام ۲ تئاتر شهر می‌بینیم. اپیزود دوم نمایشی است که سپیده نظری پور بازی می‌کند. خیلی متوجه گذشت ۳۰ دقیقه‌ی نمایش. قصه‌ی جذابی است. بوی عاشورا و عشق به امام حسین و تعزیه و بیزید و خیانت و قتل و بی‌گناهی و نامردمی می‌دهد. همه‌ی این تضاده‌است که قصه را جذاب کرده است از رایانی می‌برسم: نترسیدید کش و واکنش را حذف کردید و سه روایت روی صحنه آوردید. می‌گوید: «سعی کردیم به گونه‌ای کار کنیم که صرفاً روایت‌گویی و داستان‌گویی نشود.» و می‌برسم فکر می‌کردیم در جشنواره چه ارتباطی با مخاطب بگیرد، می‌گوید: «والله... نمی‌دانم. تا اجرا نشود نمی‌توانم از بیانی درستی کنم اما احساس می‌کنم از نظر اجرایی و نه محظوای در راستای تجربه‌ی "عزیز ملی" است چون آنچه‌ایم روایت اهمیت داشت و سعی می‌کردم از اشکال نمایش ایرانی استفاده کنم تا زمینه ساز شکل کبیری نمایش امروز باشد. مثلاً در این کار از وجود اجرایی تعزیه استفاده وسیع کردم.» در نهایت نمی‌دانم چه ارتباطی با مخاطب برقرار کنند اما حس ام با توجه به دو اجرایی که از یکی از اپیزودهای در حوزه هنری داشتم این است که ارتباط خوبی با تماشاگر بگیرد.» می‌گوییم: «اما تماشاگر جشنواره فرق می‌کند.»

سه خانه و هر سه کوچک. شاید به اندازه‌ی یک اتاق و حتماً به کوچکی یک اتاق. شاید هم به کوچکی زندگی سه آدم که در یک اتاق کوچک درد و دل می‌کنند. با چه کسی؟ گاهی با تو، گاهی با کسی که می‌توانی تو باشی و گاهی در شکل راز و نیاز. سه تا خانه و هر سه تا کوچک، به قول مهرداد رایانی: «چون داستان‌های معصومانه و کوچکی را روایت می‌کنیم، خانه‌ها هم کوچک است.»

سه تا خانه و هر سه کوچک. رایانی می‌گوید: «سال گذشته در ایام عاشورا، متني را از آقای پور رضاییان. مدیر حوزه هنری. خوانده‌ی باتم "زنگ و زنگار" که برای همایش ملودراما و عاشورا آن را کار کردم که ۱۲ اجرادر تماساً خانه‌ی مهر حوزه هنری رفتیم. بعد دو نمایشنامه‌ی کوتاه دیگر از ایشان خواندم به نظرم رسید می‌توانم هر سه‌ی این نمایشنامه‌ها را در کنار هم کار کنم، این شد که سه خانه کوچک شکل گرفت.

سه خانه و هر سه کوچک و سپیده نظری پور یکی از آدم‌های این خانه است که داستان کوچکی را روایت می‌کند. راستی خیلی دشوار است در یک چهار دیواری کوچک یک زندگی را روایت کنی و آن هم یک تنه. جای خودت و دشمن، جای خودت و نقش هایت و حتی جای سرنوشت.

سه خانه و هر سه کوچک. رایانی درباره‌ی اشتراکات سه اپیزود که هر کدام بین ۲۰ تا ۳۰ دقیقه هستند. می‌گوید: «هر سه داستان درمود حواسی تعزیه و عاشورا است. درباره‌ی آدم‌هایی است که هر کدام به گونه‌ای در گیر این فضا و حداثه هایش هستند.» دکور ثابت است اما در هر اپیزود کاربری دکور فرق دارد و تعریف‌های متفاوتی پیدا می‌کند. هر سه قسمت، سه مونولوگ بلند است. هر چند رایانی معتقد است: «شاید خیلی نشود گفت مونولوگ چون نقش دیگری‌ها. اگرچه حضور ندارند. اما در هر



به سراغ کیومرث مرادی می‌روم می‌گوید خسته که نشدم؟
می‌گوییم: نه.

قبل از اینکه سوالی پرسیم خودش شروع می‌کند. با همان حرارت و انرژی که کارگردانی می‌کند: «این مت، آرام آرام شکل گرفت تا به اینجا رسید. آن چیزی که برایمان مهم بود این بود که متن مربوط به دوران معاصر باشد. در اجرای این نمایش سعی کردیم از شیوه و شگردهای نمایش ایرانی هم استفاده کنیم. این یکی از دغدغه‌های همیشگی من بود که چطوری در حال نمایش خلاصه ای را در صرف نمایش سنتی خارج کش کرد و با متین دراماتیزه تر کرد و از این داشتم که چقدر موفق خواهیم بود. هنوز هم در نمایش خلاصه ای بسیاری راحساس می‌کنم که جادار درویش کار کنیم زیرا نمایش نمایشی شکل نمایش نمایشی پیچیده و پراز راز و رمز و پراز قصه است و برای من دارد حکم یک رمان نویسیدم کنم. به خاطر گستره‌ای که در تصاویر، قصه آدمها و در پشت آدمها و در تاریخ کشور ما دارد سعی کردیم نگاه‌های نگاهی تحلیلی باشد. و نه نگاهی صرف منتقدانه و یانگاهی ساده که صرفاً بخواهد قصه‌ای را روایت کند. مادو قصه داریم که یکی از آنها در زمان حال اتفاق می‌افتد و قصه‌ای که دو نفر دیگر برای تماشگران بازی می‌کنند. ما بین پرده‌ها، آن بازی‌های است که رخ می‌هد. دو ماجرا موارزی هم پیش می‌روند. مثل مونتاز موارزی. که یکی از آنها از اینها به اینتا می‌آید و داستان دیگر از اینتا به اینها می‌رود» دل کنند از گروه مرادی ساخت است و سختتر دل کنند از پنجه‌هایی بام سه به آن پرده‌های آبی. آبی به رنگ فضای تمرين گروه. آبی به رنگ صمیمیت و انرژی که در فضای موج می‌زند. آبی به رنگ عالیه کچل. آبی به رنگ...

«شکلک»

نویسنده: نعمه ثمینی / کارگردان: کیومرث مرادی / بازیگران: پانته‌ا بهرام، احمد ساعچیان، احمد مهران‌فر، ستاره سیاپی / مشاور کارگردان: سیامک احصایی / دراماتورژ: نعمه ثمینی / دستیاران کارگردان: بهزاد مرتضوی، داریوش فائزی، رکسانا بهرام، آزاده شهرابی / طراح صحنه: پیام فروتن / طراح لباس: اوسلطانی عرشاهی / طراح چهربادرانی: افسانه قلیزاده / موسیقی: خیدر سadjی / نوازنگان: خیدر سadjی، رضا پارسه / آرش عزیزی / مدیر صحنه: داریوش فائزی / منشی صحنه: آزاده شهرابی / طراح پوستر و بروشور: سیامک احصایی / مدیر روابط عمومی: بهزاد مرتضوی / مت زمان نمایش: ۷۵ دقیقه

بی تاملکوتی

صدای ضرب زورخانه و نوای کشیدن آرشه روی سیم‌های کماچه به صورت زنده نوازنده‌ها عجله دارند که برونده. اما مرادی راضی

نیست. دستور تکرار می‌دهد و نوازنده‌ی خاص و ضرب باید همراه با حرکت دسته‌ای حسن شکلک اوج بگیرد و با پایین آمدن دست ها قطع کند. بعد از دوبار تمرين، لحظه‌های درمی آيد و مرادی جازی رفتن به نوازنده‌ها می‌دهد.

صدای دست. نور می‌رود. صحنه‌ی بعد.

عالیه کچل و حسن شکلک در حال معركه‌گیری هستند. ماری سیاه در جمهی است. حسن شکلک باید زنجیری را پاره کند. پانته‌ا بهرام در نمایش «شکلک» نقایل می‌کند.

بام سه، فرداصیح

اولین چیزی که جلب توجه می‌کند. آنبوه لیوان‌های یک بار مصرف خالی و پاکت‌های آب میوه باز هم خالی است. باز صحنه شلوغ است. آتیلا پسیانی مهمان گروه است و باقت به صحنه نگاه می‌کند. گاهی می‌خندد و گاهی غمگین می‌شود. اشک از چشمان عالی که کچل بر گونه بیش می‌ریزد. نرگس در حال زیمان است. دو مرد نگران اویندند کدام یک پدر بچه‌ی نرگس هستند؟

نرگس پشت پرده که از درد بیخ می‌کشد. عالیه می‌گردید و کسانی سایه‌ی پشت صحنه. پرده‌ای سفید صحنه را از کل بام ۲ جنا می‌کند. نرگس بچه‌هاش رامی خواهد. نرگس بچه‌هاش را غل می‌کند و بلند

می‌شود نرگس و شریف صحنه را ترک می‌کند. همه دست می‌زنند. سراغ تکتک بازیگرها می‌روم و می‌گویند خسته نباشند. پانته‌ا بهرام مثل همیشه خندان و صمیمی به استقبال ام می‌آید. می‌گویند از عالیه کچل بگو. می‌گوید: «این نقش، نقش متفاوتی برای من است و فکر می‌کنم همه بازیگرهای دنیا دوست دارند که یک بار در زندگی شان نقش یک آدم خل مشنگ را بازی کنند و متفاوت هم بازی کنند. برای من هم اضافه کردن ویزگی هایی که این آدم خل را خاص و متفاوت نشان بدهد، مهم بود. دغدغه‌ی من متفاوت بودن است مخصوصاً که سه کار در جشنواره دارم و پر رو و مدعا هم مستم و دلم هم می‌خواهد که در این سه نقش متفاوت باشم در نتیجه طبیعی است که برایم خیلی سخت است. ولی تمام تلاش ام را خواهم کرد. نمایش نمایشی نمایمی ثیمینی جای بین واقعیت و خیال حرکت می‌کند. مثل کار قبلی اش خواب در فنجان خالی. نمی‌توانم تعریف درستی از عالیه بدهم، معلوم نیست که این آدمها کی هستند. پاشان روى زمين است یانه. آدمی است بسیار ساده و بسیار عاشق و من بسیار دوستاش دارم.»

بام سه، بام دو، بام یک... تمرين کیومرث مرادی، روی بامها شکل می‌گیرد. در سالان هایی نزدیک به آسمان شب و آسمان صبح.

نزدیک تراز سالی دیگر به آسمان و هوای تازه. تمرين روی بام‌های تئاتر شهر، تمرين دیگری است باحال و هوایی خاص و نزدیک به حس تئاتر. نزدیک به آهنی پیاز هایی بزرگ و اصلی و زیبا با دیوارهای کاه

گلی و میله‌های آهنی بیداز روای آن با دارچلۀ و اناقچ چوپی نزدیک سقف - با آینه و پنجره‌هایی کوچک با پرده‌های آبی. آبی به رنگ این همه علاقه و انرژی که در گروه کیومرث مرادی موج می‌زند. بام سه

نمین نظمی، پیام فروتن، بهزاد مرتضوی، رکسانا بهرام، احمد مهرانفر، احمد ساعچیان، پانته‌ا بهرام که خودش برای حرفا‌ی بودن، پر انرژی بودن و از شادی سرشار بودن گروه تئاتری کافی است. تو نیمکت کثار

هم در وسط صحنه به چشم می‌خورند که گویند قرار است که نشانه‌ی حوض آبی باشند. لگن رختی قرمز و پلاستیکی در گوشهای است و نیمکتی دیگر که باید در خانه‌ی مخربویه‌ای باشد در گوشه‌ی چپ صحنه پانته‌ا بهرام چادری به کمرش سسته و در نقش عالیه کچل، رخت‌های رادر لگن قرمز چنگ می‌زنند. نقش سیار متفاوت از نقش اش در خواب در فنجان خالی یاد ننقش‌های دیگری که از اولدیده‌ایم و در خاطره‌هایمان نقش محکم اتناخه. حسن شکلکی راحمد ساعچیان بازی می‌کند با استیمال یزدی در دست و سبیل پهن بر صورت.

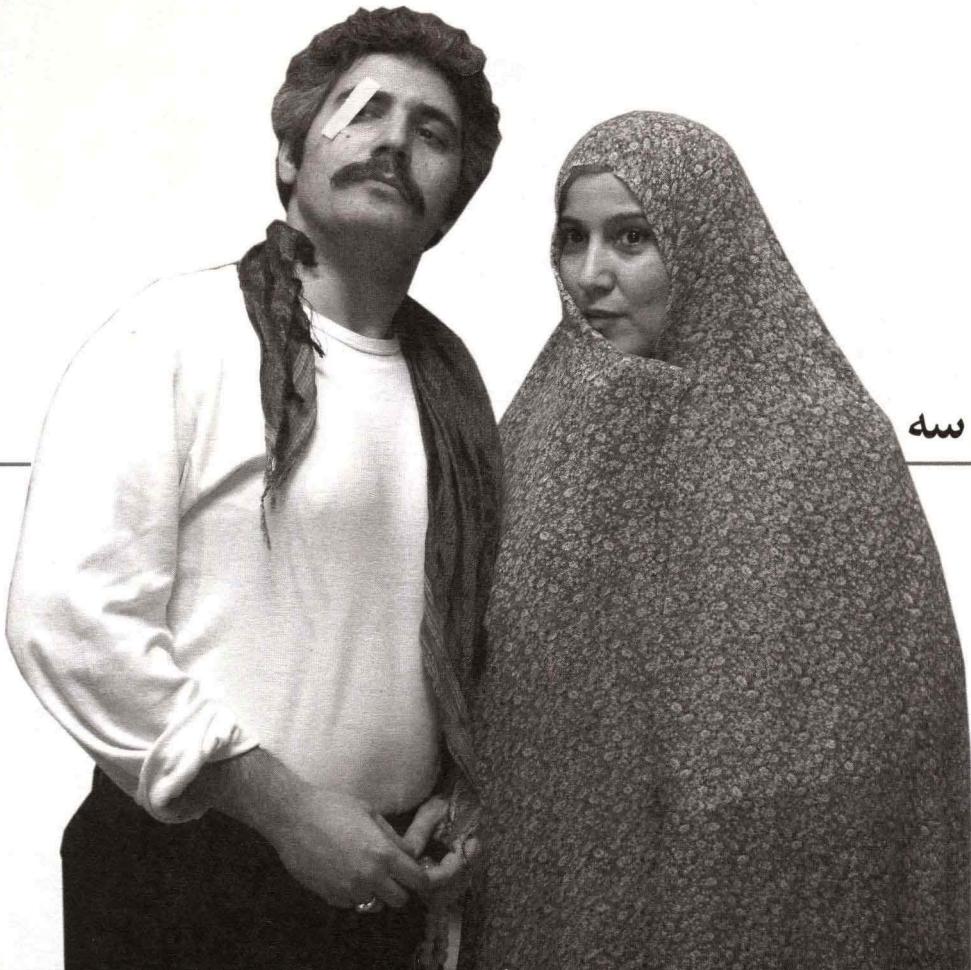
«خسته‌ام عالیه، خیلی خسته. شاهنامه، آخرش خوش. صدای به هم خوردن تو کف دست محکم، مرادی است. نور می‌رود. صحنه‌ی بعدی.

من دومن آبی بود، سبز بود، قهوه‌ای بود... این جمله‌ی تاءثیرگذار احمد مهرانفر است در نقش شریف با لهجه‌ی کاشی. اصلًا خود مهرانفر اهل کاشان استه، اما پیشنهاش بازیگری است و نه نقاشی. ساعت ۹/۵ شب است. ستاره سیانی به سرعت وارد می‌شود و کار احمد مهرانفر که روی زمین نشسته استه می‌خواهد. کسی بچه‌هاش را می‌آورد و به شکم‌اش می‌یند. همه می‌خندند کارگردان هم، فرو رفتند در نقش نرگس در سریع ترین زمان ممکن.

«من می‌ترسم.» مرادی دست هایش را به هم می‌کوبد. نور می‌رود. صحنه‌ی بعد.

آبی، همچون پرده‌های بام سه

گزارشی از پشت صحنه نمایش «شکلک»



هملت: دامنه از قابسید فصل!

شاید تا امروز روایت‌های مختلفی از هملت در جشنواره‌های تئاتر اجرا شده باشد، ها! هملت، سعدی هملت می‌شودو... اما روایت گیلانی از هملت را تاکنون ندیده بودیم، در این نمایش هملت، دیگر هملت نیست بلکه نامش جهان است و نام پدرش حاجی خان گیل. او دیگر در انگلستان تحصیل نمی‌کند. بلکه در دارالفنون خودمان درس می‌خواند، پدرش هم به جای دانمارک در گیلان به دست همسر و محمد نامی به قتل می‌رسد! نمایش «گیله او خان» یا «هملت گیلانی»، یک برداشت آزاد از هملت در فضای سنتی گیلان است، چه در حیطه زبان، اسامی و رخدادها، مورد توجه بوده به اضافه اینکه عناصری از نمایش سنتی مثل سیاه وارد ماجرا شده‌اند. یک کار تجربی بدون دکور و پیرایه خاص با اجرایی که از شیوه‌ی فاصله‌گذاری نیز بهره گرفته است.

«کیوان خسرو مرادی» نویسنده و کارگردان این نمایش که از شهرستان رشت در جشنواره شرکت کرده می‌گوید: همیشه دوست داشتم اجرایی خوب از هملت شکسپیر به روی صحنه ببرم که تاکنون موفق به انجام این کار نشدم. فضای نمایش «گیله او خان» در گیلان می‌گذرد و تمام رویدادهای مکان‌های گیلان قیمت اتفاق می‌افتد. برای مفهوم شدن این نمایش برای تماشاگر فارسی زبان، سعی کردم دیالوگ‌ها فارسی نوشته شود و تها در مواردی برای طنز نمایش از اصطلاحات و اصوات گیلکی استفاده کردم.

او ادامه می‌دهد: نمایش هملت را به خاطر آشنا بودن تماشاگر با نمایشنامه انتخاب کردم و یک ورسیون آن را در جشنواره ایران زمین اجرا کردم که برگزیده شد. برای فجر تمام نمایش هملت (ترجمه به آذین) را صحنه به صحنه به گیلانی تنظیم کردم و در این راه از نظرات «اسلاوا یاچینگو» دوست رویی ام در تحلیل اثر بسیار بهره بردم. در نهایت نمایش ماتبدیل به یک مجموعه با ۳۰ بازیگر شده در طول تمرینات متن را دوباره بازنگری و بازخوانی کردم و نمایش را بازیگر تنظیم کردم و بازنگرش نو نمایش را دنبال کردیم. یک داستان نیز از پشت صحنه به اجرای اضافه شد. شیوه بازنگری نمایش نیز به نوعی است که بازیگران قabilت‌های بناهه خود را بتوانند ارائه دهند.

گروه «کادوسی‌ها»^۱ رشت تمرینات خود را در حیاط خانه کارگردان انجام می‌دادند و وسائل صحنه‌شان چیزی بیشتر از یک میز و دو صندلی بایک قالی نیست. خسرو مرادی در این باره توضیح می‌دهد: با توجه به برنامه‌ریزی تئاتر ایران تا روز از سالن و صحنه کار خود خبر نداریم، همچنین نمی‌دانیم نور سالن اجرا به چه شکلی خواهد بود. همچنین مشکل مالی نیز وجود دارد. بنابراین کارگردان نمی‌داند لباس و دکورش چگونه خواهد شد. بنابراین ما تصمیم گرفتیم از میز و صندلی خانه خودمان برای طراحی صحنه استفاده و با آن فضاهای مختلفی را ایجاد کنیم. یک قالی نیز در صحنه است که به این فضاسازی کمک می‌کند. به نظر من در ایران نمی‌توان زیاد روی دکور، گریم، لباس و نور تئاتر حساب کرد. بنابراین باید خلاقانه کار کرد. حداقل برای ماشه‌رستانی‌های بدون امکانات، این گونه کار کردن بهتر است.

«مریم چمن» همسر خسرو مرادی بازیگر نقش «خاتون» مادر جهان است، بازیگری که در نمایش، پدر کارگردان را می‌کشد. او بازیگر نقش‌های دیگری هم است.

خاتون نمایش «هملت گیلانی» از نقش‌بازیم می‌گوید: در ابتدا هماهنگ کردن همه این نقش‌ها با هم کمی سخت بود اما بعد از کمی تمرین مسئله حل شد.

خانم «مریم چمن» نیز از خاطرات خود در طول تمرین‌های منزل خود گفتی‌های دارد، آن هم در حیاط و با وجود هوای شرجی شهر رشت که باران را با خود همیشگی کرده است: «وقتی دیدیم برای گرفتن یک سالن باید هزار تنانمه به هزار نفر بنویسیم تصمیم گرفتیم از گرفتن سالن تمرین صرف نظر نکنیم. تمرینات رادر خانه‌مان انجام دهیم، خانه ما ویلایی است و حیاط بزرگی داریم که برای تمرین مناسب بود. بنابراین تمرینات رادر خانه خودمان انجام می‌دادیم همچنین وقتی همسرم گفت تصمیم دارد از قالی، میز و صندلی خانه برای صحنه تئاتر استفاده کند من نیز استقبال کردم، زیرا این طوری بهتر بود و مشکلاتش خیلی کمتر می‌شد.»

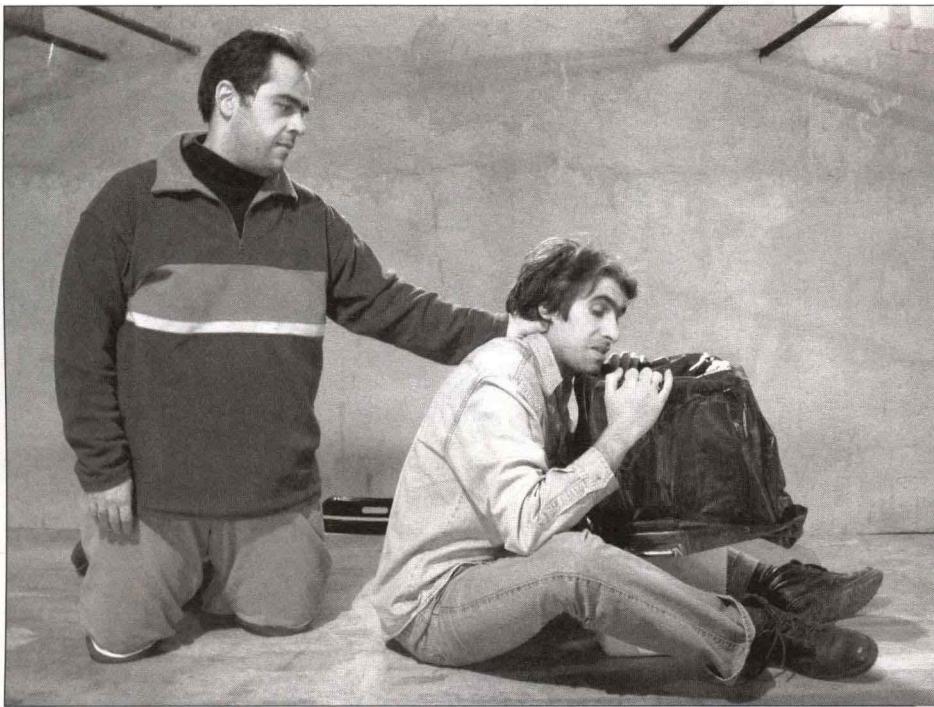
مریم چمن و کیوان خسرو مرادی شاید اولین هنرمندانی نباشند که خانه‌شان محل تمرین تئاتر است و وسائل صحنه‌شان از اسباب و اثاثیه منزلشان تاءمین می‌شود و تمام نبض زندگی اشان برای تئاتر می‌پند. همین طور شاید گروه کادوسی‌ها اولین گروهی نباشند که هملت را به شکل بومی اجرا می‌کنند. شاید روزی برسد که هملت در میان همه اقوام و مناطق محلی ایران نیز به عنوان اثری جهانی شناخته شود.

گیله او خان

نویسنده کارگردان و طراح: کیوان خسرو مرادی / بازیگران: کیوان خسرو مرادی، مریم چمن، شیرین شریف نیا، مهدی مخبری، مجید بکی / طراح چهره‌پردازی: مرتضی غلامی / موسیقی: محمد انشایی (کمانچه) / انتخاب موسیقی: کیوان خسرو مرادی / مدیر صحنه: شیرین شریف نیا / طراح پوستر: مرتضی غلامی / طراح بروشور: مرتضی غلامی، مهران امامی فرد / مدت زمان نمایش: ۱۰۰ دقیقه

مثل جزیيات برای نمایش

گزارشی از نمایش "مثل خون برای استیک"



بازی متفاوت تست می‌شود. صحنه‌ای پایانی اواخر وقت تمرین، کار می‌شود. صحنه‌ای که ویکتور و مسیح در کنار هم قرار دارند. ویکتور خالق شخصیت مسیح است و به کمک گورکن از تکه‌های بدن‌های مردگان جسم مسیح را خلق کرده. ویکتور روی میز دراز کشیده و با چشمانی باز به روپرتو مههوت مانده. مسیح اعتراف می‌کند که میان شیطان و خدا، خدا را دوست دارد و سکه‌هایی که در دست دارد را روی سر ویکتور می‌ریزد. ویکتور وحشت‌زده و به حالتی که فریادش در گلو خفه شده برمی‌خیزد و می‌لرزد. تقابل میان ویکتور و مسیح آن چیزی است که من در تمرین بازیگرها می‌بینم. هر چند قسمت کوتاهی از صحنه‌ی پایانی نمایش تمرین می‌شود. بازیگر نقش مسیح - سعید چنگیزیان - پیرامون ویژگی‌های منحصر به فردی که نقش دارد می‌گوید: من ابتدا تهابه عنوان یک نقش به آن نگاه کردم و بعدتر به ترتیب به عنوان یک کارآفر. رسیدن به این نقش نیز برای من فقط در بازی است و سعی نمی‌کنم خودم را با این شخصیت هماهنگ کنم. چون اصل‌آله طور مجرده آن فکر نمی‌کنم، چون نباید فکر کنم ولی کم کم دارم در نزدیک شدن به آن، راه را پیدا می‌کنم.

فرصت گفتگو با مسیح را برای پایان کار می‌گذارم، وقتی که او فارغ از هم و غم نمایش تمرکز بیشتری داشته باشد، اما متأسفانه فرصت آن هرگز میسر نمی‌شود.

"مثل خون برای استیک"

نویسنده: محمد چرم‌شیر / کارگردان: حسن معجونی / بازیگران: سیامک صفری، محمد جوزی، سعید چنگیزیان، مهدی بجستانی، هنگامه قاضیانی، بابک حمیدیان / دستیاران کارگردان: فرهاد مهدوی، خسرو محمودی، مهدی صدر / طرح صحنه: حسن معجونی / طراح لباس: مریم خسروانی / مدت زمان نمایش: ۷۵ دقیقه

گروه صحنه‌ی ویکتور و گورکن را تمرین می‌کنند. میز را می‌چینند و بازیگرها روی میز می‌روند. قرار است این صحنه از بازی‌های روی میز اجرا شود. معجونی این صحنه را روپرتو بخدا و شیطان می‌داند و حضور شیطنت را در حرکات گورکن توصیه می‌کند. جوزی برای حرکت میان اشیای روی میز مشکل دارد و معجونی گوشزد می‌کند توجه‌اش را از اشیاء دور کند و بازی او را "روی بند راه رفتن" می‌خواند.

صفری که گورکن را بازی می‌کند همچنان که محتوى دیس‌ها را در بشقاب غذایش خالی می‌کند از بازگشت دوباره‌ی مسیح می‌گوید و جوزی که ایفاگر نقش ویکتور است میان شمعدانی‌ها و بشقاب‌ها او را تقبیب می‌کند. سر آخر هر دو از حرکت بازمی‌مانند و گورکن همچنان که با اشتئها محتویات بشقاب‌رامی‌بعلده ویکتور توصیه می‌کند که مرده‌ها را به حال خود بگنارند.

سیامک صفری درباره‌ی آنچه برای رسیدن به نقش انجام داده می‌گوید: «تصور من اساساً در مورد نقش این است که بازیگر به سمت چیزی می‌رود که خاج از خودش است و باید به سمت شروع و بعد خودش را به ابعاد آن برساند. چون در نظر من هر

انسانی این حساسیت بشری را دارد که در قالب دیگری برود. بنابراین نقش یک پیشنهاد است، اینکه شما یک گورکن بشویید، با آن خصوصیتی که گورکن‌ها دارند. یعنی قبر می‌کنند و مرده‌ها را دفن می‌کنند و این چیز عجیبی نیست تابخواهم دنبالش بگردم.

من آن چیزی را که در خودم وجود دارد را می‌گوییم گورکن.» در تمرین دوباره‌ی صحنه‌ی پیشین صفری جریان موش و گریه به بازی را پایین میز ادame می‌دهد و فضای بازتری برای کار بوجود می‌آید. جوزی بالای میز به حالت تمثیر حرکات او را دنبال می‌کند و حرکاتش کنترل شده‌ترند. جزیات به مرور تصحیح می‌شوند و در حول و حوش هر دیالوگی، چندین و چند

آزاده کریمی

"مثل خون برای استیک" با نام پیشین "عصر مخصوصیت" نمایشی است که حسن معجونی به عنوان سومین تجربه‌ی کارگردانی اش، پس از "پای دیوار بزرگ شهر" و "ضرمات دخانیات" برگزیده. این نمایش اقتباسی از کتاب فرانکشتاین می‌باشد که محمد چرم‌شیر آن را نوشته است.

آنچه در نگاه نخست در صحنه تمرین نمایش خودنمایی می‌کند، وجود میز طویل و بزرگی است که در تمامی صحنه‌های نمایش نیز حضور دارد. میز غذاخوری که شمعدانی‌ها و بشقاب‌های چینی آن را تزیین کرده‌اند. معجونی میزانس‌هایش را حول محور این میز می‌چیند تا در ارائه تصویر دلنشیزی برای مخاطب اش موفق باشد. گروه صحنه‌ی ملاقات مسیح و ایزابت‌ها را تمرین می‌کند. صحنه‌ای که ایزابت، مسیح را با ویکتور اشتباه می‌گیرد. بازی مسیح در سکوت انجام می‌شود و ایزابت پس از اعتراف به اندیشه‌هایش، خوابی را که دیده برای مسیح تعریف می‌کند. در فاصله‌ی بین اتودهای ابتدای این صحنه و صحنه‌ی دلخواه معجونی، تعییرات کوچک اما اساسی رخ می‌دهد که خلاقیت بازیگرها و راهنمایی‌های کارگردان کاملاً در آن مؤثر هستند.

هنگامه‌ی قاضیان بازیگر نقش ایزابت درباره‌ی شخصیتی که ایفا می‌کند می‌گوید: «ایزابت خواهر ویکتور است و کور مادرزاد هم هست، اما به شکلی با این نقش اش کنار آمد. اما با مسائی روبرو شود که او را دچار تردید می‌کند. ایزابت یک مؤمن واقعی است و حرکت ویکتور به نظرش گستاخانه می‌آید. تحلیل من از ایزابت این است که او احساس می‌کند، ویکتور ایمان او را تهدید می‌کند و با خلق یک انسان، جا پای خدای او گذاشت. ایزابت شباhtی هم به مریم مقدس دارد. اما آنچنان که مسیح در نمایش ما مسیح مقدس نیست، ایزابت هم آن مریم مقدس نیست.»



نمایش و نیایش

قسمت سوم

نیایش یک بازیگر تئاتر

صحنه هیچ‌ام و همه چیزم، بر صحنه فیلسوف‌ام، محصول حیرت و سؤال، بر صحنه عارف‌ام، محصول ریاضت و تکرار، بر صحنه عاشق‌ام، زیرا که هیچ نخواهم الافای در تو. بر صحنه نقاش‌ام، هر لحظه نقش می‌زنم رنگ در رنگ. اشکال هندسه‌ام، مجذور احساس و توان بی‌نهایتِ ریاضی‌ام. سکوتِ سرشارِ موسیقی‌ام، معمارم. نقش نگین تمام گذشته‌تاریخ‌ام، قهرمانی در آینده‌ام. بر صحنه بی‌اراده نیستم، کارگردان خویشم. حاکم فکرو قلب خویش‌ام بر خود مسلط‌ام. من با تو که در منی، خالق خورشیدم وقتی که روز نیست. من جنبه‌ام، آینه‌ام، جمال‌ام. منطق اخلاق‌ام، معرفت‌ام، خیر مطلق‌ام، اسرار جسم و روان‌ام، تصمیم قاطع‌ام. تفسیر شک و تردیدم. من واژه و اژه مکتوبات عالم‌ام، کاوش‌ام، نشاءت نشاطام، درک ذراهم، هویت شی‌ام، قانون هستی‌ام، واقعیت آدم‌ام، تکامل‌ام. کیفیت انسان‌ام، ذات فطرت‌ام، من پاسخ ابهام تمام علوم‌ام، سهولت تبدیل انرژی‌ام. عاطفة خشم‌ام، من لحظه رسیدن‌ام، عبرت‌ام، قلمرو احساس‌ام، قاموس رفتارم. سلامت جسم‌ام، طبیب وجودم ... انسانِ کامل‌ام!

خدایا! من نقش می‌سازم، برای تو، به نام تو و می‌دانم در همه حال می‌شنوی مرآ. من هم می‌شنوم تو را، من با توام، تو با من باش، مثل هوا و عشق. تا دور شود از من ابلیس و سوسه! خدایا! من سرمایه خودم. بگذر با تو بند و بست کنم! مگر نگفته‌ای: «تو با تلاشت به سوی من روانی و عاقبت مرا می‌یابی». من با تلاش مداوم‌ام، هر شب در زیر نور پاک می‌شوم. با رنگ غسل می‌کنم، سجده می‌کنم و در تو تبخیر می‌شوم!

حسین پاکدل

خدایا! اینک منم، هدیه زمین و خورشید، بازی‌ساز و بازیگر. ایستاده در اوج و ارتفاع بودن، بر صحنه‌ام. صحنه که نه، محراب. سجده‌گاه دیر، معبد و من تنها، محصور در حصار چشم‌ها، نوب شده در حجمِ تمثا.

وقتی به نام تو، ای خالقِ لذت، عزم سجده می‌کنم، دیگر نه من، که گمشده‌ام در برهوت تن، روحِ جهان حلول می‌کندر من و دیگری و دیگرانند در من. اما تو خواستی محصول معجزه باشم، تاین همه ما و منی جای گیرد در من. وقتی که آمدم سجده کنم به کائناتِ تو، گفتی بمان، ماندم. گفتی که سجده کنند ملائک «من» را، پس به حرمت فرمانات سکوت می‌کنم، به نام نامی تو، که عظمت تو الا به سکوت وصف نشود.

خدایا! وقتی بر صحنه‌ام، احساس می‌کنم که تو، تنها و تنها مرا آفریدی. هیچ غیر خود نمی‌بینم، نه، هیچ نمی‌بینم، خود راهم نمی‌بینم، من نیستم، دیگری است در من. دیگر منی ندارم، این کیست پس، که پیکر مرا به عاریت گرفته نقش خویش می‌سازد از من؟! هر شب در این سمع مکرر، من، محصول عشق و اراده در زیر نور و رنگ کسی را متولد می‌شوم، که من نیستم، اما منم. آه ای خدای تمثا، دستان التماس و تمثایم تا سقف آسمان توست، دستم بگیر!

خدایا کدام عارف و عابد، این گونه دور می‌شود از خود. این گونه جذب تو؟ که من؟! در چله‌نشیتی من، تنها منم که نیستم، نیست می‌شوم. آنها که در من آنده با تو تکثیر می‌شوند. آه ای خدا، چه لذت مدامی، چه مستی جاودانه‌ای. من بر

نقد دیروز

کارگردانی: رضا کاظمی
تأثیرگذاری: مسعود شفیعی
متوجه: احمد علیزاده
موزیک: مسعود شفیعی
تولید: سینما و تئاتر شهرام

سال هاست که دنیای نقد آثار هنری از زیر بار از اینه معنا و مفهوم یابه قول بعضی رسالت بیان پیام و امثال آن شانه خالی می کند و البته بپراهم نیست اما نمی شود منکر این شد که یک اثر هنری (نمایشی یا غیر نمایشی) بر پایه ای ایده، موضوع یا حتی دغدغه ذهنی خالقش شکل گرفته است که این ایده در طی بروسه هی ارتباطی با مخاطب گردیده ای در حور زمانی خود به مسائلی دیگر داشته است: زمانی دست آویختن به سمبیل ها، زمان دیگر برهم زدن فرمول ها و وقتی دیگر رجوع به آینه ها و داستان ها، اما در کنار تمام این ها، خلاقت خالق یک اثر در غالب کارگردان زمانی اشکارتر می شود که تمام زوایای این کاراز بی هیچ فاصله ای کنار هم چفت و بست شود.

اتفاقی که نمایش خانه گور زنده هاست را در چند بله پایین تر از یک نمایش موفق جای می دهد شاید همین چفت نشدن

قطعنامه پازل است که مانع از نمود یافتن فکر و اسلای کارگردان می شود.

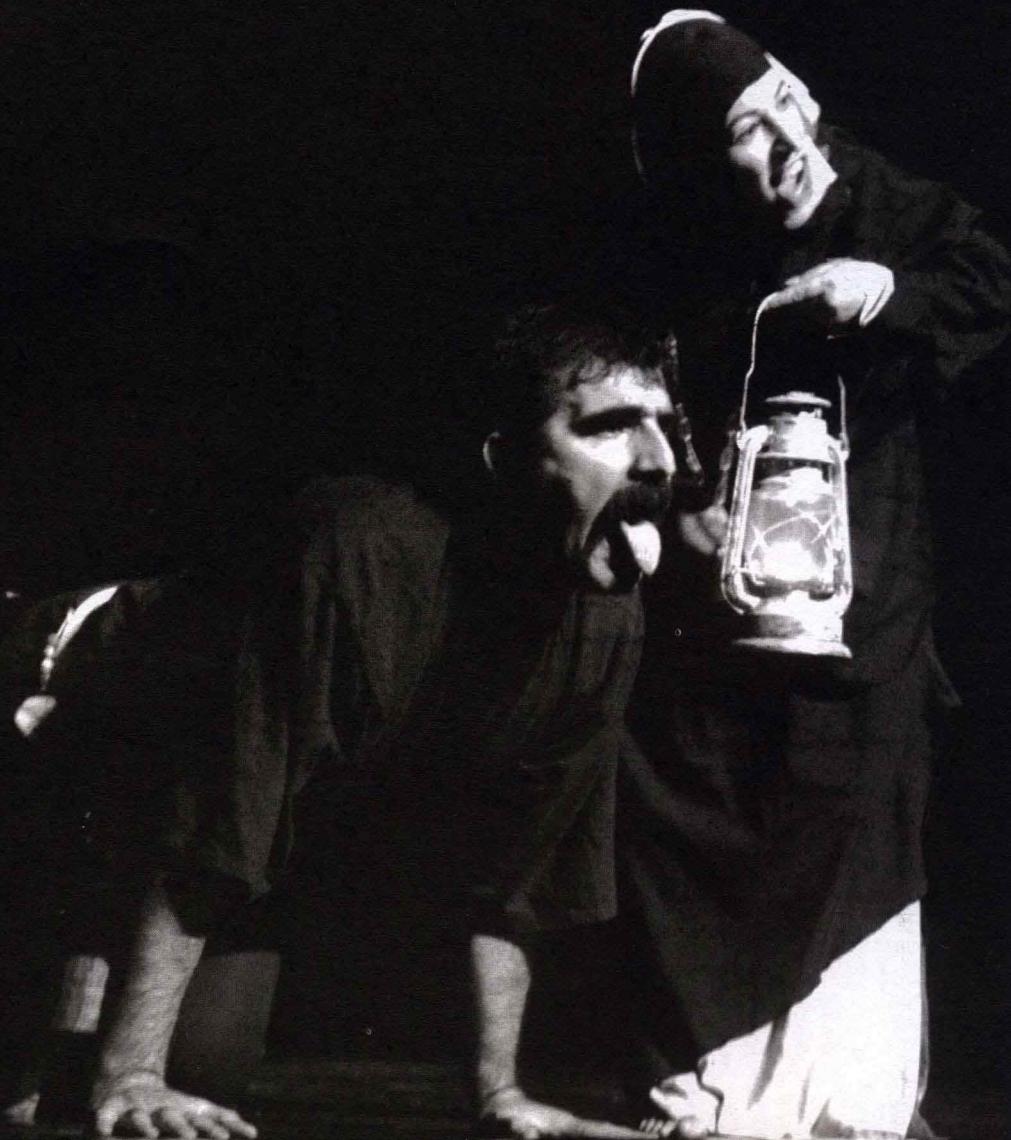
به عبارتی علاقه و توجه خاص شهرام نوشیر به فرار از قصه گویی و کاربرد کلام گاهی مانع از فهم ارتباط بندیاری، قصه ای خلقت ریتم یکدست، ردیابی جبر و تقدير و ... می شود.

شروع کار که با صدای بی و قنه زنگوله ها و پس از آن فانوسی است که به جای دست در دهلن ادم گذاشته شده است، به شکلی ناخودآگاه نامتعارف بودن، دور شن از مسیر مستقیم و حرکتی جهش دار را دیگته می کند اما پس از آن توجه ویژه به نوع

نگارش و بیان آنها را با ضرب آهنگ تصاویر "خلقت بشر" را پشت سرهم یادآوری می کند.

مخاطب یک اثر نمایشی، خواه از نوع خاص یا عام، اجازه ندارد به خالق اثر بگوید آنچه من می خواهم نشان بده اما به هر حال کارگردان صاحب این جهان نمایشی است و اجرا و منزلت نمایشی اجازه دی برخورد سلیقه ای با اثر را کم رنگ می کند. پس بی انصافی است اگر دید بازو و زیبا نشانی نوشیر در به کاربردن مفاهیم و سنبله های اثرش نادیده گرفته شود. تقابل خبر و شرو و دور تسلسلی که مفهوم آن از میان میزانسین های کارگردان نمود پیدا می کند و اوج آن حرکات بندیاز در محدوده دی یک نور است. در ادامه تلاش برای خارج شدن از آن تاینکه مفهوم عالم گیر جبر را که به نوعی کنار آمدن با آن ناگزیر است جلوه گر کند و اینکه تمام خشونت و تقدير در شکل زنگوله ها بر گردن ادم انداخته شود باز ناشی از دید خلاقی نوشیر است، هر چند که صدای بلند و پی در پی زنگوله هاین موضوع را کم رنگ می کند. چرا که مفهوم شکل و صدای زنگوله هادر اولین صحنه معنی شده و شاید تأکید بر غلوامیز کردن به این شدت لازم نبود.

بهاره برهانی



یادداشت‌هایی درباره‌ی نمایش "هفت دریا شبنمی"

به کارگردانی رضا حسینی

برای حفظ هویت ایرانی در شکل معماری مسجد علیرغم دستورات خوب مغول - و نیز ایله‌ی مادر پایپرش که عائق خانون مغول شده است، جنبه‌های دیگری را برای ایجاد کنن دراماتیک ایجاد می‌کند. اما اینها سهله نویسنده از طور که باید و شاید این کنش‌های دراماتیک را بروش نمی‌نده و همین باعث می‌شود که نمایش‌بازه به روایت یک داسان بسته کنند و موضوعات انسانی مثل عشق و هویت در نظرهای آغازین خود به بی‌مایگی درسد مشکل دیگر نویسنده در به کارگری زبان است زبان این نمایش با وجود سعی و تلاش بسیار نویسنده برای رسیدن به زبانی فاخر، از شیوه‌ی نگاشتمایش‌نامه‌های هارون‌الرشیدی و تلویزیونی پا فراز نمی‌گذارد. هرچند که قابلیت‌های نویسنده در شخصیت‌پردازی و نیز ایجاد زبان طنز به خصوص برای مادر، ستودنی است، طنزی که در زبان مادر وجود دارد، با بازی آگاهانه و متنوع خانم راضیه ایرانی که نقش را با خلافت درک کرده است و با هنرمندی ایفا می‌کند، بیشتر نمود پیدا می‌کند.

O گروه هنرمندان هفت دریا شبنمی، که از انجمن نمایش "مشهد" این نمایش را به جشنواره فجر آورده‌اند، با استفاده از صحنه ساده و بدون استفاده از دکور، به زیبایی شناسی عنصر فرهنگی ایرانی توجه دارند که در آن صحنه‌ها به سادگی در هم می‌لغزند و بازیگران نیز بدون تکلف، از نقشی به نفس دیگر می‌روند. این نشان از بهره‌گیری گروه و کارگران از شیوه‌های روایت ایرانی است. گرچه استفاده از لباس‌هایی یکدست سفید و بلند با منطق اجرایی، هماهنگی لازم را ندارد و برای بازیگر و گروه اجرای کلف و نصیح ایجاد می‌کند. رضاحسینی، از امکانات اجرایی حداکثر بهره را گرفته است: از موسیقی تا حرکات موزون.

اما به یادداشته باشیم آنچه که تئاتر رامی سازد، برخورد و رویارویی است، رویارویی انسان با جهان و این نمی‌شود مگر از طریق تمرکز روی کش دراماتیک.

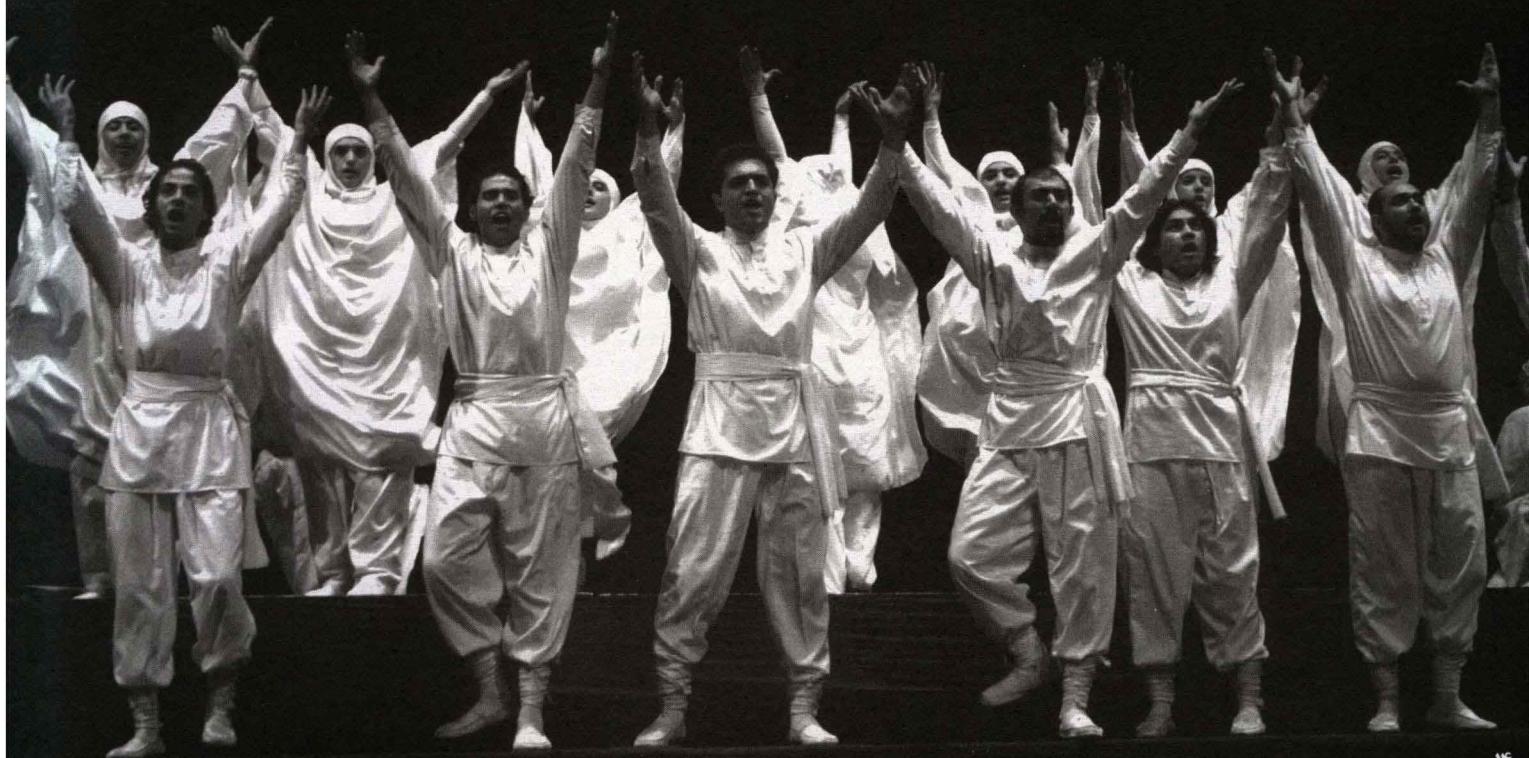
O یکی دیگر از جنبه‌هایی که کارگران و گروه اجرای این نمایش لازم است مورد توجه و دقت نظر قرار دهند، شیوه بازیگری است. به خصوص در بازی امیر و خاتون همچنان گرایش به کلیشه‌های مرسم نمایش‌های تلویزیونی خود را به شدت به رخ می‌کشد. امید است جشنواره فرستی را برای گروه‌های مختلف اجرا فراهم سازد تا با گفت و گو و تعامل قدیمی به پیش برداشتن و مسئولین نیز باید مشکلات و ضعف‌های گروه‌های شهرستانی، با رفع کاستی‌های اجرایی آنان قدم‌های مؤثث‌تری برداشند.

میترا علوی طلب

O نمایش که آغاز می‌شود، هنوز تماشاگران سرپا ایستاده‌اند یا به دنبال شماره صندلی خود در جستجو و تکاپو هستند. چنانچه با حاموش شدن چراغ‌های سالن و شروع نمایش، عده‌ای به ناچار از روی ردیف صندلی ها عبور می‌کنند تا هرچه سریع‌تر شاهد هنرمندان مشهدی باشند. اما مگر نه این است که تناول در ارتباط با تماشاگر ساخته می‌شود و مگر نه این است که بازیگران نیز از نفس تماشاگر، حس و گرما می‌گیرند؟ بسیار چگونه است که آشفتگی و سرگردانی تماشاگر از سوی این هنرمندان دریافت نمی‌شود و نمایش همچون نوار فیلمی که باید لاجرم به نمایش گذاشته شود آغاز می‌شود؟

O نمایش با روایت زنی آغاز می‌شود که بعد آشکار می‌شود مادر است و فرزندی دارد مهیار نام، که جز خواب و خور کاری ندارد و می‌گساری و مستی همراه دائمی است. سرزنش‌های مادر و تقاضاها و تهدیدهای او رغبتی برای کار در مهیار ایجاد نمی‌کند. مردمانی نیز روی صحنه حضور دارند که نمی‌دانیم کی اندو چه کاره‌اند هنوز اما حرکات موزونی انجام می‌دهند که چندان هم موزون نیست. داستان مادر مهیار در همین جا متوقف می‌شود و داستان دیگری آغاز می‌شود. امیر معول پس از برپایی سور و خیاقتی که خود نیز در آن باشمشیر، به رقص و پایکوبی می‌پردازد و قصد دارد دختری زیبا به نام خاتون را به همسری خود درآورد. امادل دختر او باونم نمی‌شود. دختر آزویی دارد و آن این است که در توسر مسجد و بنایی بسازد. امیر نیز طلاهای زیادی را در اختیار خاتون می‌گذارد تا این مسجد ساخته شود. استاد معمار نیز برای طراحی و ساخت بنای استفاده می‌شود. ساختن بنای کمک کارگران و با نمایش حرکات موزون، آغاز می‌شود. در این میان مهیار به دنبال صید خود به این بنا می‌رسد، دل به خاتون می‌بازد، به عشق او فراموش می‌کند و به عنوان خشتمال در آنجا مشغول به کار می‌شود. مثُل عشقی شکل می‌گیرد. از سوی دیگر امیر تنها آرزویش کام گرفتن از خاتون است، اما خاتون می‌باشد، به عشق او فراموش می‌گیرد. امیر و خاتون همچنان کام گرفتن از او از امیر بیزار است و مهیار و مادرش را نزد خود می‌خواند. وقتی از عشق جوان مطمئن می‌شود، او را به زیارت امام رضامی فرستد ...

O این نمایش که برگرفته از قصه‌های عامیانه است با طرح موضوع عشق از یک سو و مسئله هویت از سوی دیگر اساساً دارای جنبه‌های دراماتیک و بستر نمایشی مناسب است. مثُل عشقی بین خاتون، مهیار و امیر به خودی خود به این بستر نمایشی رنگ می‌دهد. همچنین تلاش استاد معمار

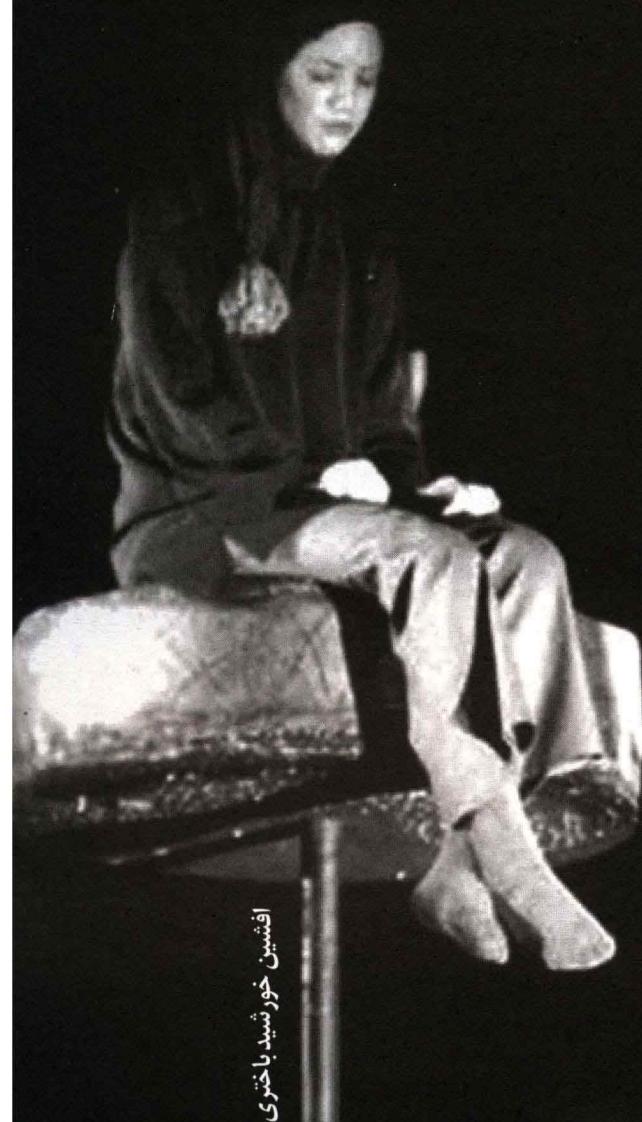


مردی در تاریکی

نگاهی به "هی مرد گنده..."

نوشته و کار جلال تهرانی

آفتاب
پیشگویی
تیر



"هی مرد گنده" آخرین تجربه جلال تهرانی، همچنان نشان از گرایش او به تجربه در جطه متن و اجرا دارد. اما برخلاف «تک سلولی‌ها» در آن میل شدید نویسنده به گریز از قصه‌گویی و رفتن به سوی وجوده ابزورد، مدرن و نیز ذهنیت گرایی به شکل توامان دیده می‌شد. در این اثر با دو قصه مواجهیم، که در طول روایت آن خمامی‌چون گوشه و کنایه‌های سیاسی، فلسفی (اشارة به موقعیت بخشدار، تئوری جهانی شدن مارشال مک‌لوهان، انتخابات، رأی، قصه جزیره‌ای که دو نفر ساکن آن هستند...) وجود دارد.

یکی از دو قصه‌ای که گفته شد به رایطه بین "تینو" و "شیزو" می‌پردازد که در "تینو" از تلاش بیمه‌هود برای تبییح و تحریک "شیزو" به تلاش برای فهم او ختم می‌شود و در "شیزو" از انکار و عدم ارتباط به سلیم

در قصه دیگر به حضور خزنه و نامری دشمنی می‌پردازد که از نظر شکل و حرکت بی‌شباهت به کرگن یونسکو نیست.

ضمن آنکه هر چه دشمن نامری پیشرفت می‌کند "تینو" و "شیزو" به یکدیگر نزدیک می‌شود، حضور و تاثیر دیگرانی چون زیگرو، پیه مو و برآکی در زندگی آنها کمرنگ و سپس منتفی می‌شوند، حرکت این دو قصه باعث می‌شود تا متن از نظر مرسی طرح صحنه می‌تواند در مقام و توانی ویژه گردد. هرچند از سوی دیگر حجم اشارات فلسفی، بحث‌های

دو نفره "شیزو" با "پیه مو"، "برآکی" و "تینو" این پتانسیل و در نهایت مجموعه عناصر را تا حدودی چار پراکندگی می‌سازد.

آدم‌های متن با توجه به نیاز و قالب اجرا، فاقد پرداختی روانشناسانه هستند و آنچه بیشتر از هویت آنها دیده می‌شود، تأثیری است که بر دیگران و در رابطه با دیگران دارد. هر یک گویی محركی هستند تا اتفاقی رخ دهد این اتفاق از یک نوشیدن ساده تاریخین به فهم را شامل می‌شود.

در پرداخت صحنه‌های تهرانی با تسلط و مهارتی در خور، صحنه‌های کوتاه نظیر نوشیدن را نوشتند است. رینم مناسب، اختصارگرایی، بازی با مفهوم نوشیدن، شوخی با مفاهیم فلسفی و اجتماعی، از جمله امتیازات صحنه‌های کوتاه است. از سوی دیگر تاکید بر خلاء ناشی از نداشتن بچه در قالب استفاده مکرر از موضوع بچه، گمشدن بچه‌ها، خواهید، اتفاق خواب، دروازه، گل و... نیز از جمله ویژگی‌های نمایشنامه به حساب می‌آیند که ضمن ایجاد طنزی سیاه به تشدید بحران مابین "تینو" و "شیزو" کمک می‌کند.

سادگی تعمدی و بدیهی بودن، بخش دیگری از نگاه تهرانی به شخصیت‌های است که مشابهانی باشکل پرداخت ساخته شده در داستان‌ها و ادبیات پسامدرن دارد.

در اجرا، اولین نکته‌ای که تأثیر بصری بر جا می‌گذارد. طراحی صحنه نمایش است که با ترکیبی از یابرهای مختلف (بالهای از فضا و

میزهای کافه) جایگاه‌های مختلف برای بازی رادر ارتفاع ایجاد می‌کند. ضمن آنکه به نوعی فضا را چار عدم ثبت و قطعیت می‌سازد و در خود اشاره‌ای پنهان به وجوده ابزور است. ضمن آنکه ترکیب یکنواخت رنگ‌های تیره میزها و جنسیت فلزی آنها به ختنی بودن و سادگی آن کمک می‌کند. در عین حال به نظر می‌رسد طرح صحنه می‌تواند در شکلی مختصراً نیز همین کارکردها را داشته باشد. تهرانی در مقام کارگردان با حذف حرکت‌های طولی و عرضی گسترش و تبدیل آن به طراحی حرکات ساده در محدوده اطراف میزها، سعی داشته تا ظرفیت‌های فضا و محیط را با نگاهی تجویی کشف کند. یکی از فرازهای مناسب در این راستا، هنگامی است که "تینو" نوار آبی رنگ را برای "شیزو" پایین می‌اندازد و "شیزو" کفش را به آن گره می‌زند. حضور کارگردان در شکل استفاده از نور، ساخت فضا و هدایت بازی کاملاً پررنگ است. اما پراکندگی‌ها و اطباب ناشی از متن از ایجاد اجرا کاسته و آن را کشدار و طولانی ساخته است.

در بازی‌ها، وجود تمرکز و هماهنگی در مجموعه بازیگران سبب شده تا بازی‌های یکدستی را شاهد باشیم هرچند که صداسازی برای نقش "زیگرو" قدری به این یکدستی لطمه می‌زند.

کمینه‌گرایی در حرکت نیز وجه مناسبی در بازی‌هاست و دامنه‌ی آن تاجایی کشانده می‌شود که صداحتی جایگرین حرکت می‌شود. مانند صحنه‌ای که ماموری از طرف بخشدار خانه را می‌گردد و تباها از طریق صدای او (که توسط پائنه آهream بازی می‌شود) تمام حرکت ساخته و منتقل می‌شود. "هی مرد گنده..." تجربه‌ای دیگر از تهرانی و گروهش است که نشانه هایی بازی از میل و نیز استعداد او در جطه فضاهای غیرکلیشه‌ای را نشان می‌دهد. مجموعه‌ای که با کمی پیراش در عرصه متن و اجراء نیز تأمل در یکدستی و سهیم ساختن تماساگر در فهم دنیا دهنی کارگردان می‌تواند موقعاً تر عمل کند.

ادیسه تئاتر

نگاهی به نمایش «ادیسه»

بر اساس ادیسه اثر هومر

اقبیاس، بازی و کارگردانی: مارکوس زونر - پاتریشیا باربوآنی

نمایش "ادیسه" تداوم همان شکل و شیوه‌ای است که "مارکوس زونر" و "پاتریشیا باربوآنی" در نمایش "ها! هملت" نیز کار خود را بر آن اساس بنیاد نهاده بودند. این تداوم نه تنها در سیاق طراحی کلی نمایش و میزانس‌ها وجود دارد بلکه حتی گاه در جزئیات کوچک نیز دیده می‌شود. به گونه‌ای که هر دو نمایش تهادار متن‌های مورد استفاده‌شان دارای تفاوت هستند و در باقی عناصر، نشانه‌ها و شگردهای مشابه، در اینجا مهمترین ویژگی‌ها و عناصر نمایش ادیسه و هاملت را فهرست‌وار می‌شمریم:

- توانایی بازیگران در ایجاد کشش نمایشی و همراه کردن مخاطب در بیشتر لحظات اجراء به گونه‌ای که احساس ملال، مجال چنانی برای بروز نمی‌یابد.

- هم در "هلاهملت" و هم در "ادیسه" داستان‌هایی پیچیده و سرشار از فراز و فرود و با شخصیت‌های گونه‌گون - به سادگی و روانی روایت و اجرا می‌شوند.

- میزانس بنیادی و شیوه‌ی اجرای هر دو نمایش مبتنی و متکی بر شرکت مخاطب در کنش‌ها و رفتارها و در نتیجه برانگیختن تخیل اöst.

- در هر دو نمایش بازیگران از حداقل امکانات بیانی و بدنی (تا آنجا که میزانس و طراحی کارگردان می‌خواهد) بهره می‌گیرند.

- شیوه بازی بازیگران و توانایی آنها در تیپ‌سازی، بناهه‌پردازی، بهره‌گیری از حرکات استیلیره اندک اما گویا و کافی، در هر دو نمایش، نگاهی کنایی و طنزآمیز (ironic) به جهان و رفتارهای انسانی است.

- هر دو نمایش به شدت بر رابطه‌ی "بینامتنی" متکی هستند به گونه‌ای که در هر دوی آن‌ها نمایش به یک نقشه (Parody) شیاهی تام می‌یابد.

نکاتی که به اشاره‌ای از آنها برگذشتیم، هر کدام درس - گفتارها، یا بهتر است بگوییم درس - نمایش‌هایی است که به ویژه برای جویندگان جوان جهان تئاتر بارها و بارها می‌تواند و باید مورد توجه و مذاقه قرار گیرد.

عبدالحسین مرتضوی

قصه خوانی خلاق

یادداشتی بر نمایش ادیسه

محمد رضایی راد

ادیسه به تمامی از نمایش‌ها! هملت! اگر ته برداری شده است، این مسأله درست است. زیرا نقدی که نگارنده سال پیش بر آن نمایش نوشت (به بولتن شماره ۷) جشنواره رجوع کنید) در کلیات و جزئیات طلاق نعل به نعل این نمایش است. به گونه‌ای که می‌توان با تغییر نام نمایش آن نقد را برای این نمایش نیز به کار برد، اما به زعم نگارنده نه عیب نمایش ادیسه، بلکه خصلت آن استه خصلتی که از فرط شباهت، دیگر شباهت نیست، بلکه نوعی رویکرد برخوردار نمایش، یا به عبارت بهتر نمایش. قصه خوانی است. این نمایش "های هملت" و "ادیسه" است. این دو نمایش اگرچه شبیه‌اند، اما این شباهت رویه ظاهری برخورد با آنهاست، بلکه فراتر از آن گویی مبا" رپرتواری" که در واقع نمایش. قصه خوانی است، رویه رو هستیم. آنچه این وضعیت را شکار می‌کند. همین دو صندلی و نحوه ایستقرار آنان بر صحنه است. در واقع مادر این جانه تهایان نمایش رویرو هستیم بلکه با آن فضای خالی رو به رویم که در حد فاصل نمایش و قصه قرار دارد. آنان قصه را برایمان تعریف می‌کنند و این چیزی است که نگارنده در نقد پیشین بر "های هملت" به آن اشاره کرده است: «اما ناید پینداریم مارکوس زونر برای ما تاثیری ترتیب داده است. آنان کتابی خیالی را ورق می‌زنند و برای ما قصه می‌خوانند، گویی که برای کودکانی قصه بخوانند. به همین دلیل می‌پینداریم که این نمایش با همین شکل و شمايل به راحتی می‌تواند برای کودکان نیز نمایش داده شود. تماساگر نیز برای بازیگران جز کودک نیستند. تا مبادا این کودکان بترسند یا غمگین شوند قصه... شان را به طنز می‌آرایند... کودکان قصه را به طریقی که ماقصه رامی خوانیم یا می‌شونیم درک نمی‌کنند آنها قصه را بازی می‌کنند و این درست همان کاری است که مارکوس زونر و پاتریشا برایویانی انجام می‌دهند». چنان که می‌بینیم این توصیف به تمامی برای نمایش ادیسه نیز صادق است. دو بازیگر قصه یا نمایش را برای ما تعریف می‌کنند، اما این قصه خوانی از هر گونه وجه توصیفی میراشه و همچون قصه گویی کودکان بازی در آمیخته است.

بنابراین اگر با این درک به ادیسه بنگریم، آنگاه شباهت آن با نمایش پیشین دیگر آزار دهنده نخواهد بود، به عکس شورانگیز استه زیرا که قصه را به طنز می‌آرایند. صحنه‌ای که ادیسه رقایی خود را به سهولت از میان برمی‌دارد، صحنه‌ای به شدت خشن و خونیار است. اما این صحنه بیش از هر صحنه دیگری در مقوله‌ی ژست. در مفهوم برشته آن، قرار می‌گیرد و همین ژست نمایش را به سمت نوعی قصه خوانی سرخوش پیش می‌برد که از دل نحوه‌ی بازی بازیگران یعنی شکلی از بناهه سازی‌های و اتودها بر می‌آید که از خلال تمرین و نحوه‌ی مناسبی دو بازیگر به دست آمده است. ادیسه همچون نمایش های هملت! نشان میدهد زیرا این آسمان گاهی شاید چیزهای تازه‌ای هم باشد.

مارکوس زونر و پاتریشیات باریوأنی دو صندلی می‌گذارند، روی آن می‌نشینند و نمایش خود را آغاز می‌کنند. این دو صندلی تنها ابزار و البته مهم‌ترین نشانه‌ی نمایش آنان است. زونر به گونه‌ای خودخواسته همه‌ی عناصر نمایش، یعنی دکور، ابزار، نور، افکت، موسیقی، گریم، لباس، میزانس، تعویض صحنه‌ها و بازیگران دیگر را از نمایش حذف می‌کند. یعنی همه‌ی آن عناصری که دارای ارزش نشانه شناختی‌اند، آن چه در نمایش باقی مانده جز چند عنصر اصلی نیست، یعنی دو صندلی، دو جفت لباس. که البته هر لباس دیگری می‌توانست باشد. اشارات و ایمایه‌ای که از ترکیب صدا و بدن بازیگر تولید می‌شود. این موقعیت تخفیف یافته موجب می‌شود که بازیگران با فرونهاین همه‌ی چیزهای دیگر به کشف امکانات نحوه‌ی مناسب بدن و صندلی دست یازند. صندلی چنان که گفته‌ی مهم‌ترین نشانه‌ی نمایش است. آن چه که تاکنون درباره‌ی نمایش ادیسه گفته‌ی به تمامی درباره‌ی نمایشی که این دو در سال پیش به جشنواره آورده بودند صادق است. در آن نمایش به جای صندلی، دو بازیگر بر چهارپایه‌ای می‌نشستند. صندلی و چهارپایه‌ای اگرچه هر دو وسیله‌ای برای نشستن آند، اما به لحاظ کارکردی به ویژه عملکردی که در این دو نمایش دارند، کاملاً متفاوتند.

چهارپایه به بازیگران امکان چرخیدن را می‌داد در حالی که پشتی صندلی به کلی این امکان را از آنان می‌گیرد. همین دو گونه عملکرد موجب شده است تا نحوه‌ی مناسب بدن و ابزار نشستن کاملاً شکل متفاوتی به خود بگیرد. پشتی صندلی مانع چرخیدن دو بازیگر می‌شود بنابراین این دو همواره به خط مستقیم حرکت می‌کنند و این خودوجهی معناشناسانه می‌باشد که با مفهوم سفر ادیسه که حرکت در یک بردار خطی است همراهیگری دارد. این وضعيت به کلی با وضعیت بازیگری که بر چهارپایه‌ای می‌نشینند و امکان چرخیدن به گرد خوبی را دارد متفاوت است. این وضعیت اگر مناسب مفهوم سفر ادیسه استه آن یک به تمام با آشتفتگی هملت و مفهوم پرسه زنی در کاخ السیپور مطابقت دارد. این نکته نشان می‌دهد که چگونه تخفیف عناصر و تراکم ارزش نشانه‌ی ابزار و عناصر نمایشی در یک شیء نه تنها موجب تشیدی ارزش نشانه شناختی آن می‌شود، بلکه در ک صحیح از انتخاب شیء می‌تواند در خدمت معانی کلی اثر قرار بگیرد. اما جدای از این مسأله یعنی نقش و عملکرد ابزار، صندلی‌ها نشانه چیز دیگری نیز هستند و آن رویکردی است که بازیگران با مسأله نمایش دارند. چرا ابزار بازیگران دو صندلی است و این دو صندلی نه روپروری هم، پشت به هم با در هر وضعیت دیگری. غیر از وضعیت فعلی قرار گرفته است؟ دو صندلی درست در جلوی صحنه در کنار هم و رو به تماشاگران قرار گرفته است؟ این نحوه‌ی قرارگیری صندلی‌ها همان چیزی است که نسبت بازیگر. نمایش تماساگر را آشکار می‌کند. بسیاری از کسانی که نمایش ادیسه را دیده‌اند، بیان یادآوری اجرای های هملت. بر آن خرده گرفته‌اند که در نحوه‌ی اجراء بدن و بیان

ظلمت شب یلدا

نقدی بر نمایش "یلدا"

نویسنده: چیستا یثربی

کارگردان: حسین پارسایی

گشایش و افسای رازها و دسیسه‌های ماتکی است. ترکیبی که در نمونه‌های نوعی خود درام جنایی - روانی نام گرفته است، در حوزه‌ی تئاتر با نویسنده‌گانی همچون "فردیش دورنمات" و "ماکس فریش" و دیگران، به شخص می‌رسد. خلق چنین فضاهایی علاوه بر توانایی ذهن قصه‌پرداز و داستان‌گو، بر مهارت‌های نویسنده در ایجاد جهانی وهم‌انگیز و در عین حال باورشدنی، به شدت ماتکی است. شاید به همین دلیل است که متونی از این دست را داستان‌ها و داستان‌هایی درباره‌ی داستان نویسی دانسته‌اند. در واقع، حرکت و آمد و شد مدام میان "توهم نمایشی" و امور "واقع نما" که از جنبه‌های بنیادین جهان درام محسوب می‌شود در چنین آثاری اهمیت دوچندان می‌یابد. چرا که نه تنها کنش‌های نمایشی بلکه کاراکترها نیز در این آثار میان "وهم" و "واقع" گرفتارند.

اما در نمایشنامه یلدا، نویسنده به خلق چنین فضایی توفیق نمی‌یابد. به گونه‌ای که نه تنها رویدادها هیچ گاه مدل نمی‌شوند، بلکه شخصیت‌ها نیز در کنش‌ها و رفتارهایشان، غریبه غیرموجه و درک ناشدنی باقی می‌مانند. در این میان شیوه منتخب کارگردان که مبتنی بر تحلیل‌گرایی و گونه‌ای پیرایش و استیلیزاسیون است، نه تنها گرهی از مشکلات متن نمی‌گشاید، بلکه به ایجاد فضای سرد و دلمده منجر می‌شود که ارتباط نمایش با مخاطب را نیز مخلوش می‌کند. هرچند تلاش‌های افسر اسدی (قدم خیر صولتی) برای خلق شخصیتی غریب اما نیرومند و تا حدودی پیچیده؛ و نیز سعی دیلار رزاقی (یلدا) برای نمایندن شخصیتی حساس و آسیب‌پذیر ستودنی است؛ اما دریغا که کار آنها نیز در بنیانی نالستوار برجستگی شایسته‌ای نمی‌یابد.

عبدالحسین مرتضوی

نمایش شب یلدا از سه پرده - صحنه شکل گرفته است. در صحنه نخستین، زن جوانی به نام یلدا (دیلار رزاقی) که به همراه دخترکش به خانه مادر پناه آورده است، توسط مادر تحت فشار قرار می‌گیرد. خانواده همسر پیشین یلدا می‌خواهد دخترش کاملیا را از او جدا کنند. مادر که قدم خیر صولتی نام دارد می‌کوشد یلدا را به انجام چنین کاری واردارد. اما یلدا تن نمی‌دهد. در این میان پژشکی جوان که مدام به عیادتش می‌آید، به او اظهار عشق می‌کند. اما یلدا تردید دارد. پس از رفتن پژشک، مادر که حرف‌های آنها را شنیده است برای یلدا رازی را فاش می‌کند: پژشک جوان برادر ناتی یلناز زنی دیگر است. یلدا آشکه می‌شود و می‌خواهد بگیرد. اما مادر که اکنون رفتار جنون‌آمیز و غریبی یافته است، با این تهدید که خود را خواهد کشت یلدا را از رفتن باز می‌دارد و سپس دست و پا و دهان او را می‌بندد. مادر در همین حال راز دیگری را بر ملامتی کند: در حیاط خانه زیر بوته‌ی گل‌های کاملیا، جسد پدر یلدا که توسط مادر به قتل رسیده مدفون شده است. او یلدا را وامی دارد تا مادر خطاپاش کند.

در این میان، ناگهان کاملیا دخترک لال یلدا، با گفتن کلمه "مادر" به حرف می‌آید. در طی گفت و گوهای مادر و یلدا راز دیگری بر ملامتی شود. در می‌یابیم که یلدا توسط مردی که بعدها به ناچار همسر او شده در حیاط همین خانه مورد تجاوز قرار گرفته است. یلدا به دنبال راهی برای گریز از خانه است و صدای در کوفن پژشک جوان، لحظاتی مادر را مشغول می‌کند. یلدا از این فرصت استفاده می‌کند. خود را آزاد می‌سازد و چاقوی مادر را بر می‌دارد. پژشک جوان سرانجام وارد می‌شود و از قابوس می‌گوید.

رویدادهای نمایش یلدا، چنان که از خلاصه آن نیز برمی‌آید، از یک سو بر کنش‌ها و واکنش‌های درونی - روانی و واگشی خواسته‌های سرکوفت شده استوار شده است و از سوی دیگر بر

مدت نمایش طولانی بود!

گزارشی از جلسه نقد و بررسی نمایش «هي مرد گنده گريه نکن»، به کارگردانی جلال تهرانی

ویدا مدبر

جای ثبوت به تغییر و تکامل فکر می‌کنید.» از آنجایی که در طول جلسه برعی از تماساگران نیز به مقوله‌ی مدت نمایش اشارات بسیار داشتند. تهرانی در توضیح بیشتر مقوله‌ی زمان اذعان داشت که: هر چهانی، زمانی بخصوص به خود دارد که ممکن است در نتیجه متنی (جهانی) درده دقیقه یاد رده ساعت انفاق بیفت. البته مادر پروسه‌ی تمرين به این صورت به حذف می‌رسیم که بازیگر باید بتواند فارغ از دیالوگ‌های خود به جایگاهی برسد، که حتاً ایست او در صحنه میین بخشی از شخصیت او باشد، در واقع حذف کردن در این نگاه به معنای دور ریختن نیست. بلکه تکامل پروسه‌ی بازیگری است. تابه جایی که او به همراه دیگر اجزاء صحنه، رفته رفته تویستنده و حتاً کارگردان نمایش را کنار بزندن و خود مؤلفین نمایش ما باشند. ملکوتی در ادامه‌ی جلسه از اختلاف حوزه ادبیات و تئاتر (به عنوان یک آینین جمعی) حرف زد و طراحی نور و صحنه را خلاقالانه و نوع نمایش‌های تهرانی را تصویری و دیداری دانست و به پیچیدگی اجزا نظر به شکل خاص لباس و گریم و نوع بازی‌ها اشاره کرد: بازک میرزاخانی، آهنگساز نمایش نیز ضمن توضیح شکل هارمونیکه افکتیو و موسیقی این نمایش گفت: «شش ماه در گیری با این متن و شناخت روحیات جلال تهرانی ما را به وسایس و دقت و ظرافت زیاد آنداخت. ضمن آن که گاه تجربه‌ی موسیقی ضد حس در صحنه‌ها را نیز برایمان به همراه داشت.»

یکی از تماساگران (دکتر خاکی) به نکات مختلفی درخصوص ضرورت استفاده‌ی کاربردی تر از ذکر و موسیقی در تقابل با سکوت و توجه به ظرفیت‌ها و پتانسیل تماساگر امروز اشاره داشت. حسینی هم درخصوص موسیقایی بودن متن از اسامی تادیلوگ نویسی و توجه به هارمونی زبان. اشاره داشت و گفت: «حذف برخی مفهوم گرایی‌ها در بیان کلمات به نفع هارمونی زبان صورت گرفته است»، تهرانی خود نیز به علاقمندی و اشراف به خاصیت سکوت در اثمار پیشین خود اشاره کرد و موسیقی هم‌زمان اجرا را عاملی تجربه‌گرا و تکرار شونده دانست که به منظور شنیدن نشنن و حل شدن در موسیقی کلام صورت گرفته، وی در ادامه‌ی جلسه در پاسخ به یکی دیگر از حاضرین درخصوص توجه به اقتباس، ضمن اشاره به موضوعات سیاسی روز افزود: «تئاتر یک امر طبیعی است. اما اقتباس را دوست ندارم، طرح نمایش‌های من معمولاً بایک کاغذ آغاز می‌شوند.» او در پایان به این مهم اشاره داشت که انسان یک حیوان سیاسی فلسفی است و من در نوشته هاییم سعی کنم در حوزه‌ی شناخت نسبت به جهان آدم‌های پیرامون خود بنویسم و انسان را زاین منظر مورد بررسی قرار دهم. در نمایش هاییم با استفاده از گاه لحظات خنده‌دار و گاه گریه‌دار، به او زنگ تحریج جهت تخلیه‌ی لحظات قبل را می‌دهم. اما در نهایت به فرم و ساختار فکر می‌کنم و به دنبال تفکیک نابنیزیری فرم و محتوا بوده و این آرزوی دیرینه را در تمامی تجربیاتم دنبال می‌کنم.»

جلسه نقد و بررسی - کانون منتقدان - باحضور افسشین خورشید باختری، روزبه حسینی، بی‌تا ملکوتی، جلال تهرانی تویستنده و کارگردان و بازک میرزاخانی آهنگساز نمایش در تالار کوچک «تئاتر مولوی» پس از اجرای نمایش به مدت حدود ۹۰ دقیقه برگزار شد. در آغاز جلال تهرانی پس از معروف کارنامه‌ی کاری اش براین نکته تأکید داشت که اجرای جشنواره به منزله‌ی مرحله‌ای از پروسه‌ی تمرینات گروه است که قطعاً دچار عصف و کاستی‌هایی است که تماساگر باید از آن چشمپوشی کرده و با پیشنهادات خود به ادامه‌ی پروسه‌ی تمرینات ما کمک کند. افسشین خورشید باختری در اینجا سخن در حوزه‌ی متن نمایش «هي مرد گنده» گفت «نمایشنامه در این کار بر عکس نمایش «تك سلولی‌ها» به قصه و روایت یک قصه نظر داشته است. ضمن این که نشانه‌ها و تمہیدات تکرار شونده‌ی متن، دال بردو نوع حرکت و موقعیت در متن است. یکی موقیعتی که از بیرون و فضای پیرامون به ایشان تحمیل می‌شود، دیگری رابطه‌ی خصوصی میان نینو و شیزو، یی مو و نینو و... است». درخصوص حجم زیاد و زمان طولانی نمایش، بی‌تمامکوتی این عامل را مهم‌ترین دلیل قطعه تمرکز تماساگر از پیگیری نمایش و گم کردن داستان دانست. وی در این خصوص اضافه کرد: «نمایش از جنسی است که شاید اگر در هر کجا نمایش هم که با آن مواجه شویم، از جذبات آن کاسته نشود، اما این قطعه تمرکز به پیوستگی در روابط پیچیده‌ی متن لطفه می‌زند.» ملکوتی نوع نگاه تهرانی را در نگارش متن به جریان موج رمان نوشیبه دانست که در آن قهرمان‌ها مواری یکدیگر حرکت می‌کنند روابط و موضوعات مختلف در حوزه‌های فلسفه، سیاست، روانشناسی و... به نحوی در ترکیب یک لامکان، لازمان، جریان پیدا می‌کند که فضاهای داستانی در آن مدام به فلسفه پهلو می‌زند و دیالوگ نویسی در آن، براساس روابطگری صورت نگرفته است.

روزبه حسینی در تکمیل و توضیح بیشتر موضوع افزود: «متن نخستین نزدیک به دو برابر این بوده که در جریان تمرینات و پروسه‌ای که معمولاً جلال تهرانی در حوزه‌ی حذف در کارهایش انجام می‌دهد. کاهش چشم‌گیری پیدا کرده است. اما به نظر می‌رسد در این خوانش جدید، فضای لازم جهت حذف بیشتر به وجود آمده است». تهرانی در پاسخ به این پرسش که چرا حوصله‌ی تماساگر در این متن و اجرا را نادیده گرفته است. گفت: «مشکل اصلی اجرای ما مربوط به اشکال در تپوی نمایش بود. و گرنه خستگی مربوط به زمان و طول نمایش و اجرا نیست. اما حذف‌هایی که من انجام دادم به خاطر مخاطب نبوده و اساساً نسبت به مخاطب هیچ تهدی احساس نمی‌کنم. مگر صداقت، صداقت در انتقال آنچه در حوزه‌ی شخصیت‌های نمایش و شکل اجراء ضروری است.»

باختری درباره‌ی این «انتقال» اضافه کرد: «به اعتقاد من قابلیت متن بسیار بیش از این است و قطعاً سه‌هم تماساگر از دریافت اثر بسیار بیشتر است. به خصوص که شما در تئاتر تجربی تان به

برنامه نمایشنامه خوانی امروز

فیلمسازی می‌پردازد. این در حالی است که در آلمان کتاب‌های او را می‌سوزانند و از وی سلب تابعیت می‌کنند. اگرچه در آمریکا ارتباشی با تئاتر آلمان قطع می‌شود اما بیشتر نمایشنامه‌های بر جسته، مقالات و دیگر آثار مهم خود را در سال‌های بین ۱۹۴۱ تا ۱۹۳۷ در تبعید می‌نویسد که سرآمد آنها "نه دلور و فرزندانش" (۱۹۴۱)، زندگی گالیله (۱۹۴۳) و "دایره‌ی گنجی قفقازی" است.

وی سرانجام در سال ۱۹۴۶ به وطن خود آلمان باز می‌گردد. آخرین بخش از زندگی او در برلین با مکانات کافی همراه بود. به او فرصت احداث یک مجتمع تئاتر خصوصی (آنسا مبل برلین) داده شد، او مدیریت کارها را به همسرش "هنله وایگل" واگذار نمود. برشت به همراه همسرش با تئاتر "آنسا مبل برلین" وارد تاریخ تئاتر شدند.

چنین به نظر می‌رسد که زندگی برشت کلاسیکه برشت موفق و فعال سیاسی معاصر به رسمت شناخته شده و اینجا آغاز می‌شده است.

"جمیز روز اونز" در دورب برشت می‌گوید:

"ترازی زندگی برشت در این واقیت ساده نهفته بود: او از سوی کسانی مورد ستایش قرار گرفت که اعتراف می‌کرد مورد تغفیر هستند - از سوی شاعران و روشنگران غرب - در دنیای که مدعی بود برای آن می‌نویسد. یعنی دنیای طبقه کارگر غرب و شرق، حتاً که تماساًگر هم به دست نیاورد."

برشت شاعر و نمایشنامه‌نویس بر جسته آلمان در ۱۴ آگوست ۱۹۵۶ در سن ۵۸ سالگی بر اثر سکته قلبی درگذشت. نمایشنامه "زن نیک ایالت سچوان" یکی از آثار بر جسته و ماندگار برشت است که در سال ۱۹۴۰ کاربر روى آن را آغاز کرد. وی این نمایشنامه را برای "هنله وایگل" نوشته است. برشت در مورد این نمایشنامه می‌گوید: "این کار را از ابتدای برلین تارک دیدم، در دانمارک و سوئد همراه بود و در گوشاهای جایش دادم. این دوام را اینجا (فنلاند) بتوانم آن را بپایان برسانم... این اثر در زمان تبعیدی از آلمان و در دوران جنگ جهانی دوم نوشته شده است. برشت نوشت این نمایشنامه را بسیار دشوار ذکر کرده است.

این نوشته برایم بیش از سایر کارهایم زحمت داشت. خیلی سخت از این نوشته جدا می‌شوم. کاری است که می‌بایست تمام شده باشد ولی هنوز تمام نشده است. (۲۹ زوئن ۱۹۴۰)

نمایشنامه "زن نیک ایالت سچوان" مانند دیگر نمایشنامه‌های برشت از تفکرات سیاسی او نشاء است می‌گیرد. او این بار مکان نمایش خود را از مشرق زمین انتخاب می‌کند. جایی که ریشه "تئاتر حمامی" او از آنجا آمد است. داستان نمایشنامه بدین گونه است:

خدایان به ایالت سچوان می‌آیند. اما کسی از آنها استقبال نکرده و آنها را به خانه خود می‌همان نمی‌کنند، مگر زنی روسی به نام "شن ته". او شبی خدایان را در خانه‌اش جای می‌دهد و آنان به پاس این پذیرایی مبلغی را به او هدیه می‌دهند که وی با آن معافه کوچکی می‌خرد و از شغل ساقع خود دست می‌کشد... .

برشت در این اثر موضوع دوگانگی انسان‌ها را مطرح می‌سازد. او این ایده را از مطالعه‌ی آثار "مارکس" و "آنگلیس" به دست می‌آورد و از آن پس در تمامی آثار خود آن را بسط و گسترش می‌دهد. در گالیله "آن طور که گالیله دوست دارد نمی‌تواند داد و ستد و تحقیق کند، چون باید خود را با شرایط تطبیق دهد.

"نه دلور" به دلیل اینکه فرزندان فاضل بار آورده است، آنها را از دست می‌دهد و فقط در جنگ است که از وی انتقاد می‌کنند تا فرزندانش را تحویل دهد. در "زن نیک ایالت سچوان" هم، "شن ته" که انسانی نیک است، برای حفظ بقای خود مجبور می‌شود تا در قالب شخصی دیگر (پسر عمو "شین تا") نمایان شود. برشت در تمام مراحل زندگی پیشرفت را در جلد گرامی می‌جست و علیه کهنه‌های جنگید. برای او بزرگترین جهل، تن دادن به شرایط و منصرف شدن از جنبش بود.

در انتهای می‌توان گفت عصاوه‌ی کلام برشت در تمامی آثارش در این جمله او نهفته است: "پیشرفت واقعی، پیشرفت بودن نیست، بلکه پیش رفتن است. پیشرفت واقعی آن چیزی است که پیشرفت را ممکن می‌سازد و یا به پیش رفتن واردارد."

و سرانجام آنکه موضع برشت پیوسته یک موضع مبارزاتی بود، چه در زندگی و چه در عرصه هنر.



دیروز جشنواره نمایشنامه‌خوانی با نمایشنامه «کسی می‌آید» نوشته یون فوشه ترجمه و کای از تینوش نظم جو در کافه تریاک اصلی تئاتر شهر برگزار شد. نظم جو شکل اجرایی مقاومتی را در خوانش این متن در پیش گرفته بود. به گونه‌ای که کلمات به صورت پلکانی و بدون هیچ نوع علامتگذاری دستوری توسط بازیگران ادا می‌شد. نظم جو در ترجمه‌ی اثر نیز تلاش فراوانی در جهت حفظ آثار فوشه داشته است. ساختاری که مختص شخص اوتست و ویژگی اساسی آن جملات تقطیع شده تاء کیدهای خاص و سکوت می‌باشد. از نکات دیگری که می‌توان در مورد اجرای روز دوم به آن اشاره کرد استفاده از ماکت خانه‌ای در سالن بود.

واما برنامه امروز عصر با نمایش:

زن نیک ایالت سچوان

نوشتۀ: برتولت برشت

متّرجم: مهدی زمانی

کارگردان: کامبیز زاهدپور

بازیگران: کامران ملک‌مطیعی، حسن سرچاهی، حمیدرضا فکرت، ساسان پارسی، علی سرابی، سارا پور‌صبری، حسین کشفی، محمدارفی، هادی ولی‌لو، کیمیا جواهری، شیرین بیده، آبه کیانپور و...

خلاصه نمایش: خدایان برای اصلاح آدمیان به زمین رجوع می‌کنند اما جز "شن ته" روپسی کسی از آنان استقبال نمی‌کند...

یادداشتی بر نمایشنامه "زن نیک ایالت سچوان"

برتولت برشت، شاعر و نمایشنامه‌نویس بزرگ آلمان که "تئاتر حمامی" او با گذر از راه و رسمن تئاتر سنتی به عنوان یک تربیون اجتماعی، عقیدتی در خدمت تفکرات دست چپی قرار گرفت، در سال ۱۸۹۸م. در شهر آکسبورگ" واقع در ایالت "باواریا" به دنیا آمد.

من، برتولت برشت، از جنگل‌های سیاه می‌ایم. مادرم هنگامی که در زدنش بودم، به شهرم اورد و سرمای آن جنگل‌ها هنوز در من است و تاریخ مرگ نیز در من خواهد بود... پایه و اساس نمایشنامه‌های برشت از اندیشه و تفکرات مارکسیستی سرچشمه می‌گیرد. او تئاتر را وسیله‌ای برای پیشبرد عقاید مارکسیستی خود و مبارزه با "بورژوازی" قرار داد.

منتقدان غربی انجیزه سیاسی برشت و رویکردی به اصول مارکسیست را ناشی از یافعی

عمیق نسل او از مدنیت می‌دانند که در بیان جنگ جهانی اول بر اجتماع آنها وارد شده بود.

برشت در سن ۳۵ سالگی به همراه خانواده‌اش به خاطر گرایشات مارکسیستی خود از آلمان تبعید شده و راهی کشورهای اسکاندیناوی می‌شود. بعد از حمله "هیتلر" به کشورهای اسکاندیناوی به ایالت متحده آمریکا مهاجرت می‌کند و در هالیوود به کار

جشنواره رقابتی بله یا خیر



- پری صابری کارگردان نمایش «سوگ سیاوش»: جشنواره قاعده‌ای در تمام دنیا رقابتی است. این رقابت خودش نوعی تحرک ایجاد می‌کند. چون همه می‌خواهند کارشان بهتر باشد. به هر حال دو نوع کار در جشنواره عرضه می‌شود: در بخش مسابقه و یا خارج از مسابقه.

اما برای بچه‌های جوان این که حس کنند پا به میدان و جایگاهی گذاشته‌اند که در آن رقابتی هم هست، خوب تحرک پیشتری ایجاد می‌کند.

من معتقدم برای گروههای دیگر هم که بیشتوانه کاری طولانی‌تری دارند یا حرفاً‌های تاثیر هم مسابقه‌ای باشد. درست نیست کسی که تجزیه و حرفاً‌های بودن پشتیش است و سال‌ها کار کرده و تجزیه دارد باید در مقابل بچه‌های که تازه آمده‌اند وارد بازار کار شده‌اند، عرض انعام کند. این اصلاً منصفانه نیست که خود حرفاً‌ها از حضور در ندارد. بعید می‌دانم جایی از دنیا وجود داشته باشد که جایزه بدهند.

به جای تاریک جایزه شرایط را طوری ترتیب دهند که

تاثیرهایها مامه بتوانند به موقع حقوق بگیرند. این مهم‌ترین جایزه برای یک تاثیری حرفاً‌های است.

نصرالله قادری، کارگردان نمایش «قصه شهر فرنگ» شهر ما: اساساً در هیچ کجا نیاز شما هیچ جشنواره معتبر تاثیری را نمی‌توانید به من معروف کنید که رقابتی برگزار شود. حتی اگر قرار باشد جشنواره رقابتی برگزار شود یک ژانر خاص را در نظر می‌گیرند و برنامه مخصوصی دارند تا بتوانند بهتر بر آن نظرات کنند.

آرزو دارم در جشنواره تاثیر هیچ وقت رقابت نباشد

چون تاثیر فرنگ است نه رقابت.

- محمد یعقوبی کارگردان نمایش گل‌های شمعدانی: رقابتی بودن جشنواره به خلی‌ها انگیزه باشد، برای من رقابتی بودن جشنواره فرقی نمی‌کند.

آموخته‌نمای برای تشویق و تحسین کار نکنم. چون آن وقت همی کار می‌شود به دست آوردن جایزه، البته

جایزه خوب است، ادم شاد می‌شود، مخصوصاً گپول

باشد. ولی کار مهم‌تر است. گاهی حضور من در

بخش مسابقه خوب است چون من و شاگرد و دوستم

کنارهم قرارمی‌گریم و وقتی او جایزه بگیرد خوشحال

می‌شوم و به خودم می‌گویم: آهان! حیات تاثیر ادامه

دارد.

- بهروز غربی‌پور کارگردان نمایش ۲۳۴۳: روز بد:

تلقی من این است که جنبه رقابتی بودن یک جشنواره

را هم می‌توان حذف کرد و هم حفظش کرد، اما در

جشنواره‌های غیررقابتی هم تماشاگر نمایش را با

نمایش دیگر می‌ستجد. با اینکه من می‌توانستم

نمایش ام را در بخش ویژه نشان بدهم، سعی کردم

وارد رقابت شوم، اما در جشنواره غیررقابتی هم بوده‌ام

و همواره دیگرمان که بالاخره یک نمایش را عده‌ای

قضاؤت می‌کنند. حالا یا حرفاً‌ای هستند یا مخاطبان

غیرحرفاً‌ای. اما مانع کار تاثیرها این نیست. مانع آن

است که در کشور ماقعه‌الیات‌های تاثیری به جشنواره‌ها

منحصر شده است و این خایجه است که ماتمام قوای

تاثیری مان راچه در زمان جشنواره و چه بعداز آن، با در

نظر گرفتن محوریت جشنواره باید تولید کنیم. اگر ما

تعدد تماساخانه داشته باشیم، این رقابت همیشه وجود

خواهد داشت. اگر یک تاثیر شهر دیگری را هم در

تهران فرض کنیم، تماشاگر شناس انتخاب بینا

می‌کند و این رقابت همیشه و هر لحظه دیده می‌شود.

آزاده شاهمیری - آزادی و رضایان مقدم

از مرکز وجود ندارد. وقتی شرایط مساوی وجود ندارد چگونه می‌توان رقابت عادلانه‌ی را میان هنرمندان تهرانی و شهرستانی متصور بود.

- حسن معجونی، کارگردان نمایش «مثل خون برای استیک»: رقابت برای شرایط فعلی تاثیر ما متنا ندارد چون مثلاً جنس تاثیر من با جنس تاثیر آقای ایکس اصل‌ایکی نیست که کسی بخواهد آن را قضاوت کند مثلاً اگر قرار شود جشنواره نمایش‌های ناتورالیستی برگزار کنیم یا کمدی. داورهای می‌آریم و می‌گوییم این آثار همه از یک جنس تو هستند. حالا تو اینها کدام یک بهتر است. اما در طال حاضر هزار جنس وجود دارد. از اینها که بگذریم من اصل‌اً رقابت را باقی باشد. چرا همه را یکسان بینیم؟ بگذاریم این اتفاق بیفتند که همه احساس رقابت کنند. آن وقت برای پیشرفت تلاش پیشتری خواهیم کرد. اگر من بدانم که قرار نیست قضایت شوم، کارم را فقط در سطح یک اجرا در جشنواره انجام می‌دهم و شاید خیلی از دیدگاه‌های از دست برود.

- سعید شلپوری، کارگردان نمایش «بیگانه‌ای در خانه»: مشکل ماین است که به علت شتابزدگی و عجله‌ای که در تمام مراحل آماده شدن کار وجود دارد، قطعاً کیفیت لازم به وجود نمی‌آید و اگر قرار باشد رقابتی هم وجود نداشته باشد که همین رحمت مختصر هم کشیده نمی‌شود و نازل‌تر می‌شود. رقابتی بودن به این دلیل است که برای کیفیت هم ارزش قائل بشوند. اگر زمانی رقابتی بودن برداشته شود می‌توان جشنواره را رامکوس کرد. به این ترتیب که کارها در طی سال اجرابشوند، کارهای خوب انتخاب شوند و در جشنواره به اجرا گذاشته شوند.

- نادر برهانی مزنده کارگردان نمایش «تیغ کهنه»: با رقابتی بودن مشکلی ندارم، چه بسا که خود این مقایسه انجیزه پیشتری به کار بدهد. در این شرایط نابسامان تاثیر ما که منتقدین کار خودشان را درست انجام نمی‌دهند. شاید ارزش گذاری‌های بخش مسابقه بتواند یک ملاک تعیین کننده باشد. هرچند گاهی با توجه به تجربه‌های قبل، ارزش گذاری هیأت‌دادوان چند و جون داشته و قابل بررسی است.

- سیما تیرانداز، کارگردان نمایش «یک شب کوچک»: رقابت همیشه خوب است. چون آدم را شناسوی می‌کند که کارش را بهتر و در حقیقت دقیق‌تر انجام دهد. رقابت انجیزه‌ی داشت و قابل بررسی است. سه راه سلیمانی کارگردان نمایش «واینک»: در هیچ موقعیت جشنواره‌ای حاضر به مسابقه نیست اما مسابقه زمانی معنی می‌دهد که روند خود را در ستر نگاه‌های متقابله تماشاچی و منتقدان در شرایطی که آرامش در آن وجود دارد طی کرده باشد و وقتی این گونه نیسته چگونه می‌شود گفت جشنواره جایگاه رقابت است.

- محمد رضایی راه کارگردان نمایش «رقص چنین»: رقابتی بودن جشنواره هیچ دستاورده‌ی برای تاثیر ما ندارد. این رقابت اساساً عادلانه نیست، زیرا هیچ شرایط یکسانی میان هنرمندان پایختختنشین و دور

در سلسله مطالبی که از این پس در نشریه‌ی روزانه منتشر خواهد شد، نظرات شرکت‌کنندگان در جشنواره را درباره‌ی مسائل مختلف جشنواره خواهید خواند. آنها اینک از رقابت می‌گیرند.

- سؤال امروز: نظرتان در مورد رقابتی بودن جشنواره چیست؟

- حمید آذرنگ، کارگردان نمایش «این کدم پنجه‌شبیه»: است: رقابت بسیار شیرین است، به ویژه در جشنواره‌های تاثیری، صحبت از همایش یا گردهم‌ایی نیسته جشنواره است. پس باید رقابتی بپاشد. چرا همه را یکسان بینیم؟ بگذاریم این اتفاق بیفتند که همه احساس رقابت کنند. آن وقت برای پیشرفت تلاش پیشتری خواهیم کرد. اگر من بدانم که قرار نیست قضایت شوم، کارم را فقط در سطح یک اجرا در جشنواره انجام می‌دهم و شاید خیلی از دیدگاه‌های از دست برود.

- سعید شلپوری، کارگردان نمایش «بیگانه‌ای در خانه»: مشکل ماین است که به علت شتابزدگی و عجله‌ای که در تمام مراحل آماده شدن کار وجود دارد، قطعاً کیفیت لازم به وجود نمی‌آید و اگر قرار باشد رقابتی هم وجود نداشته باشد که همین رحمت مختصر هم کشیده نمی‌شود و نازل‌تر می‌شود. رقابتی بودن به این دلیل است که برای کیفیت هم ارزش قائل بشوند. اگر زمانی رقابتی بودن برداشته شود می‌توان جشنواره را رامکوس کرد. به این ترتیب که کارها در طی سال اجرابشوند، کارهای خوب انتخاب شوند و در جشنواره به اجرا گذاشته شوند.

- نادر برهانی مزنده کارگردان نمایش «تیغ کهنه»: با رقابتی بودن مشکلی ندارم، چه بسا که خود این مقایسه انجیزه پیشتری به کار بدهد. در این شرایط نابسامان تاثیر ما که منتقدین کار خودشان را درست انجام نمی‌دهند. شاید ارزش گذاری‌های بخش مسابقه بتواند یک ملاک تعیین کننده باشد. هرچند گاهی با توجه به تجربه‌های قبل، ارزش گذاری هیأت‌دادوان چند و جون داشته و قابل بررسی است.

- سیما تیرانداز، کارگردان نمایش «یک شب کوچک»: رقابت همیشه خوب است. چون آدم را شناسوی می‌کند که کارش را بهتر و در حقیقت دقیق‌تر انجام دهد.

- رقابت انجیزه‌ی داشت و قابل بررسی است. سه راه سلیمانی کارگردان نمایش «واینک»: در هیچ موقعیت جشنواره‌ای حاضر به مسابقه نیست اما مسابقه زمانی معنی می‌دهد که روند خود را در ستر نگاه‌های متقابله تماشاچی و منتقدان در شرایطی که آرامش در آن وجود دارد طی کرده باشد و وقتی این گونه نیسته چگونه می‌شود گفت جشنواره جایگاه رقابت است.

- محمد رضایی راه کارگردان نمایش «رقص چنین»: رقابت همیشه خوب است. چون آدم را شناسوی می‌کند که کارش را بهتر و در حقیقت دقیق‌تر انجام دهد.

- رقابت انجیزه‌ی داشت و قابل بررسی است. سه راه سلیمانی کارگردان نمایش «واینک»: در هیچ موقعیت جشنواره‌ای حاضر به مسابقه نیست اما مسابقه زمانی معنی می‌دهد که روند خود را در ستر نگاه‌های متقابله تماشاچی و منتقدان در شرایطی که آرامش در آن وجود دارد طی کرده باشد و وقتی این گونه نیسته چگونه می‌شود گفت جشنواره جایگاه رقابت است.

- محمد رضایی راه کارگردان نمایش «رقص چنین»: رقابتی بودن جشنواره هیچ دستاورده‌ی برای تاثیر ما ندارد. این رقابت اساساً عادلانه نیست، زیرا هیچ شرایط یکسانی میان هنرمندان پایختختنشین و دور

چیست.

تئاتر خیابانی؛ بودن یا نبودن

که اکنون تنها در بریتانیا، دهای جشنواره ویژه تئاتر خیابانی برگزار می‌شود. این حرکت موجب می‌شود، که تئاتر از شکل بورژوازی آن بیرون نماید. اما چیزی که به عنوان تئاتر خیابانی در ایران اجرا می‌شود نه نگاه غیررسمی به تئاتر دارد و نه ویژگی‌های عناصر تئاتر خیابانی را صرف وجود تئاتر خیابانی در بخشی از جشنواره‌ها و فعالیت‌گروه‌هایی که تنها به دلیل نبود سالان به خیابان، فتمان، تئاتر خیابانی در ایران معنی پیدا نمی‌کند. در نهایت، تئاتر بیرونی سریع بود را با اجرایی بسیار ساده و بدون میزانس موضوعی به متفاوتی را برای ارائه‌ی آن اتخاذ می‌کردند. یکی از این راه حل‌ها انتخاب تئاتر به عنوان شیوه‌ی تبلیغ در معابر و اماكن عمومی بود.

به این ترتیب، تئاتر خیابانی از یک سو، صیغه‌ی تبلیغی دارد و از سوی دیگر منبعی برای کسب درآمد است. در غرب این ساقه وجود داشت و هنوز هم وجود دارد. نمایشگران، نمایشی را که از شما دقت و توجه فوق العاده‌ای را نمی‌طلبد و متکی به یک داستان سریع بود را با اجرایی بسیار ساده و بدون میزانس موضوعی به نمایش می‌گذاشتند. در انقلاب فرهنگی چین کوشش شد بدین ترتیب رفتارهای مدنی از طریق تئاتر خیابانی در اختیار مردم گذاشته شود. تئاتر خیابانی می‌تواند مثل هر اثر نمایشی دیگر در یک سر طیف از کمترین تا متعالی‌ترین و یا در میانه اینها قرار بگیرد. نمایش خیابانی را می‌توان از طریق استفاده از ماسک و موسیقی و بازی‌های چذاب به یک نمایش باشکوه تبدیل کرد. از این حیث نمی‌توان یک تعریف جامع و کامل داد که تمامی تئاترهای خیابانی حتی باشد و یا باشکوه. یک وجه مشترک بین تمامی تئاترهای خیابانی وجود دارد و آن، این است که شما باید کسانی را که آمادگی دیدن تئاتر را ندارند جذب

تئاتر خیابانی نام می‌گیرد. آیا یک بازیمن در شکل یک اثر خیابانی می‌تواند تأثیرگذار باشد؟ بازیمن‌ها ایده‌ها و سلیقه‌های شخصی خود را چقدر در داوری‌شان دخالت می‌دهند؟ افسن خوشید باختی تئاتر خیابانی را یخنگونه تعریف می‌کند:

«تئاتر خیابانی پارامترهایی دارد که می‌توان از آن به تعریف رسید، تئاتر خیابانی در ناش تجربه وجود دارد. وقتی از چارچوب‌های رایج تئاتر، از گزینش تماساگر، قراردادهای رایج و... در تئاتر فاصله بگیریم، این ویژگی‌ها یکسری اتفاقات را با خود به همراه می‌آورد که می‌تواند تئاتر خیابانی را به یک تحریه تبدیل کند. چرا که با برخورد تماساگر و کشش‌های جدیدی مواجه می‌شویم. در تئاتر خیابانی خیلی از کلیشه‌ها و چارچوب‌ها زیر یا گذشته می‌شوند و این خواه ناخواه ایجاد می‌کنند تا بازیگر یا گروهی که تئاتر خیابانی اجرایی کنند از توانایی بناهه‌پردازی و ساخت لحظات نمایشی با بهره‌گیری از تماساگران و فضای خیابان برخوردار باشند.» شاید در ذهن برخی از اشخاص و مخاطبان تئاتر و بالاخص مخاطبان تئاتر خیابانی، این سؤال ایجاد شود که سیستم مدیریتی این بخش از تئاتر کشور چه تعریفی از تئاتر خیابانی، می‌تواند داشته باشد؟

تعریف محمود فرنگ - مدیر بخش خیابانی مرکز هنرهای نمایشی از تئاتر خیابانی این است: «تئاتر خیابانی به عنوان پدیده‌ای که در یک مقطع پس از جنگ جهانی دوم پدید آمد، به عنوان نوعی از نمایش‌های تهییج برای به حرکت در آوردن توده‌های مردمی، شناخته می‌شود. چون این نوع نمایش می‌توانست کمک به حرکت‌های مردمی باشد. شکلی که ما امروز در تئاتر خیابانی مان‌آن مواجهیم، تقریباً عناصری است که در نمایش ایرانی وجود دارد. که می‌تواند بایک طرح و یا بایک خبر چند سطحی آغاز می‌شود. ارتباط تماساگر با نمایش خیابانی محصول میزانس هایی است که در حلقه‌ی بازیگران شکل می‌گیرد. در این شکل نمایشی، تماساگر می‌تواند به پیشبرد کار کمک کرده باشد. در سال‌های گذشته وقتی چولی و شفر (بنیان گذاران گروه روه) نمایش‌های خیابانی مارامی دیدند، بر

Open theatre یا Performance outdoor به تئاتر بیرونی یا تئاتر خیابانی تعبیر می‌شود، یک ویژگی اساسی دارد و آن ارتباط مستقیم با تماشگر است. تماشگر در این نوع از تئاتر می‌تواند مثل یک بازیگر آنچه می‌خواهد بازگو کند را - بدون توجه به قالب‌ها و چهارچوب‌ها - بیان کند. تئاتر خیابانی، تئاتری می‌ریا و بی‌واسطه است که می‌تواند خود را به همه اشاره جامعه معرفی کند.

ما برای رسیدن به تعریف مناسب و شناختن جایگاه این نوع از تئاتر به سراغ عده‌ای از اهالی تئاتر رفته‌ایم و نظرات آنها را جویا شدیم. محمد رضایی راد یکی از کارگردانان شرکت کننده در بیست و دوین جشنواره تئاتر فجر درباره تئاتر خیابانی می‌گوید: نمایش خیابانی در مملکت ما یک سوء تفاهم است. ربطی به خیابان ندارد و ربط میان نمایش و مکان رابطه‌ای گسیخته است. فضا جزو ذاتی نمایش نیست و رها از آن می‌ایستد. در نمایش خیابانی، فضایی باید به جزء ضروری نمایش بدل شود. جزء جزء لحظاتی که در خیابان و فضای زیستی آن اتفاق می‌افتد. امکان بالقوه‌ی نمایش خیابانی است.

بیشتر افراد در این اعتقادند که تئاتر خیابانی، مشخصه‌ای محیطی دارد. یعنی محیط بر آن تأثیرگذار است، اما یعنی می‌بیسون (نویسنده کتاب تئاتر خیابانی و دیگر نمایش‌های بیرونی) چنین می‌گوید: «آن چه درباره تئاتر بیرونی اهمیت دارد، زیر سقف نبودن آن نیست.»

با این تفاسیر آیا می‌توانیم برای تئاتر خیابانی تعریف علمی و یا حتی تجزیی قائل شویم؟

بهروز غریبپور در این باره می‌گوید: شاید به تعبیر دیگر بتوانیم بگوییم خود عنوان تئاتر خیابانی بسیاری از پاسخهای ما را مشخص می‌کند. تئاتری که در معتبر اعام اجرامی شود، امامن پیش از این باید بگوییم تئاتر خیابانی می‌شود. (راجع به آن چیزی که به عنوان تئاتر خیابانی شناخته می‌شود در واقع در یک نگاه می‌توان گفت نگاهی تقلیل گرایست. تعریف علمی اساساً مشکلاتی را با خود به همراه می‌آورد. در تئاتر کلاسیک جهان، هر نمایشی که خارج از استانداردهای تئاتر کلاسیک و خارج از مکان مسقف و یا خارج از مکان تعريف شده تئاتر باشد، این تئاتر بیرونی است. البته این تعريف از پایه دچار چند و چون‌های بسیاری است. بعضی از صاحب نظران، تئاتر کلاسیک یونان را به خاطر فضای خاص اجرایش نوعی از تئاتر بیرونی می‌دانند و بعضی‌ها که تعريف دقیق‌تری ارائه می‌دهند، در واقع تئاتر بیرونی را خارج از مکان‌های استاندارد تئاتر می‌دانند. طبیعتاً به نمایش‌هایی اشاره می‌کنند که در قرون وسطی و در اروپا شکل گرفت. نمایش‌هایی که به حیاط کلیساها راه یافت و از آن جایه کوچه‌ها و خیابان‌ها سرایت کرد. به طور مثال کمپیادلازنه از این قبیل نمایش‌ها شکل گرفت. از میانه‌های نیمه دوم سدهی بیستم، تئاتر خیابانی دستخوش دگرگونی و تحول می‌شود و طی مثبت مثبت و مجنوب کند. در قرن بیستم به جهت اینکه تبلیغ ایدئولوژیک، یک دانش و بصیرت جدیدی را می‌طلبید هنرمندان ناخواسته مجنوب یک ایدئولوژی می‌شند و راه حل‌های

پرسیدیم چه پیشنهادی برای بر طرف شدن این مشکلات دارد
پاسخ داد:

«مرکز هنرهای نمایشی هرساله به گروههای خیابانی کمک مالی می‌کند و تولیدش را در زمینه خیابانی بالا می‌برد. اما فکر می‌کنم که باید اتفاق جدیدی صورت پذیرد. باید گروهها روی ژانرهای جدیدی کار کنند. اگر مرکز بودجه بیشتری داشته باشد، ما هم موقع بیشتری خواهیم داشت و اگر این بودجه کاهش یابد، قاعدهاً موقع ما هم پایین می‌آید، البته در زمینه بین‌المللی نیز باید کارهای صورت گیرد تا کارهای بیشتری دعوت شوند و متقابلاً ما نیز اجرای بین‌المللی داشته باشیم.»

افشین خوشید باختり پیشنهاداتی را در این زمینه مطرح می‌سازد.

«مشکلات تئاتر، در کشور ما، مشکلاتی کلان و ارگانیک است. قاعدها در زیر مجموعه هایی مختلف مثل عروسکی و خیابانی و... آسیب‌ها و کاستی‌های مشترک وجود دارد. اولین آنها -1- کلان نگری (یعنی برنامه‌ریزی دراز مدت و زیربنایی با در نظر داشتن بودجه و امکانات مناسب است) -2- گستردگی کدن زمینه‌های رشد و پرورش گروهها. به عبارتی دادن یارانه‌های مختلف مادی و فرهنگی به دست اندکاران هنرهای نمایشی، نشر فرهنگ تئاتر و آموزش آن از سطوح پایین و ماقبل دستان، سازماندهی کردن دست اندکاران هنر نمایش در سطوح مختلف، ایجاد تنوع در شکل تئاتر کشور بصورت کلی، که یک بخش از آن می‌تواند تئاتر غیردولتی باشد.»

عبدالحسین مرتضوی نیز به تقویت نهادهای غیردولتی تأکید می‌کند و می‌گوید:

«به طور کلان باید بودجه‌ای توسط دولت تصویب فراهم شود. و در بخش نرم‌افزاری که توسط خود گروه‌های فرهنگی می‌شود. کم‌کم شرایط مناسبی بوجود می‌آید تا به نتیجه‌های مثبت برسیم. از این رو، می‌توان نتیجه گرفت که باید به سمت تقویت نهادهای غیردولتی رفت.»

رضاباک معقد است. «به تئاتر خیابانی دیرینه داده دوم اهمیت داده می‌شود. باید از آن حمایت کرد و به آن بال و پر داد.» و اما بهروز غریب‌پور به یکی از مهمترین راه کارهای موجود اشاره می‌کند:

«منوعیت در تئاتر خیابانی ریشه‌ای دیرینه دارد. در حکومت پهلوی اقامتی صورت گرفت که براساس آن معركه‌گیری منع اعلام شد. من فکر می‌کنم به دلیل مکان‌های محدودی که در اختیار تئاتر است، می‌باید قانونی تلویں شود که به شرعاً رعایت کردن شرایط اخلاقی، امكان نمایش خیابانی در معابر عمومی آزاد شود.»

شاید توان گفت که دلایل نقصان تئاتر خیابانی ریشه در همان مشکلات اساسی تئاتر دارد. مشکلاتی که موجب می‌شود. یک نمایش صحنه‌ای در قالب خیابانی ارائه شود.

یک تئاتر خیابانی گستره و آزاد و مبرا از مجوز که خواشید. گروههای تئاتری هم نیست. با این مشکل ممکن است از تئاتر خیابانی جذب صحنه شوید ولی بالعکس کمتر اتفاق می‌افتد. مگر برای تنها تجربه کردن، که من در شناخته شدگان چنین چیزی کمتر دیدهام.»

عبدالحسین مرتضوی در مهجور ماندن تئاتر خیابانی و کم توجهی حرفه‌ای‌ها به آن، ریشه را در مسائل اقتصادی می‌داند: «در مرکز هنرهای نمایشی به نظر می‌رسد به تئاتر خیابانی حاصله‌وار نگاه می‌شود بنابراین در جایگاهی رسمی قرار ندارد. نمی‌توانیم از کسانی که در تئاتر رسمی فعالیت می‌کنند، انتظار داشت تا به این نوع تئاتر روی بیاورند. و در حقیقت زمانی که ممیزی وجود دارد نمی‌توانیم منتظر اجرای نمایش خیابانی باشیم.»

افشین خوشید باختり در این باره می‌گوید: «یک شیوه‌تری در نوع نگاهی که به تئاتر کودک و تئاتر خیابانی می‌شود، وجود دارد. به این معنا که عده‌ای این دو شکل را پله‌های ماقبل ورود به دنبای نمایش جدی و صحنه‌ای تلقی می‌کنند. به همین خاطر ما کمتر می‌بینیم افراد حرفه‌ای و یا گروههای تئاتری کار تئاتر خیابانی انجام دهن. ضمن اینکه استعدادها و گروههای جوان بسیار خوبی هم در این زمینه ظهرور کرده‌اند که البته نیازمند توجه آموزش و حمایت بیشتری هستند. تئاتر خیابانی، به خاطر ویژگی‌های زیادی که دارد. در حیطه اجرایی و همین طور از نظر پرداختن به مفاهیم و مضماین اجتماعی می‌تواند بسیار موفق عمل کند.»

تئاتر خیابانی، تئاتری است که در کنار نگاههای ساده انگلارهای که به آن می‌شود دشواری‌های خاص خود را نیز دارد. محمود فرهنگ در ادامه سخنان خود می‌گوید: «تئاتر خیابانی، تئاتر رنج است. گروه‌هایی که مجبورند در سرما و گرم‌توانایی‌های خود به منصه ظهور بگذرند. مگر هر گروه چقدر توانایی دارد که بتواند آن طور حضور پیدا کند که شایسته است؟»

عدمای تئاتر خیابانی را تئاتر مفترض می‌دانند، اجرای نمایش های نیاز به جسارت دارد. رضا باک به نوعی محظوظ بودن حرفه‌ای‌ها را با عدم حضورشان در تئاتر خیابانی مرتبط می‌داند: «وقتی تاریخ تئاتر را مطالعه می‌کنیم، می‌توانیم بینیم که کمدين‌هایی که در تئاتر اروپا بازی می‌کرند اغلب مورد هجوم مردم واقع می‌شوند. به حال، تئاتر خیابانی یک احساس نالمی و خطر ایجاد می‌کند و کسی دوست ندارد خودش را به دردسر بیاندازد. بیشتر حرفه‌ای‌ها دوست دارند در محیطی آرام و امن کار کنند.»

در سال‌های گذشته و خصوصاً در سال‌های اخیر در گوش و کنار، در رسانه‌ها و جراید و همین طور در نشریه روزانه جشنواره به بعضی مشکلات و کاستی‌های تئاتر خیابانی پرداخته شده است، اما تاکنون هیچ یک از اشخاص راهکاری را برای برطرف کردن این مشکلات مطرح نساخته‌اند. وقتی از محمود فرهنگ

این اعتقاد بودند که ما اجرای نمایش خیابانی نداریم بلکه یک نمایش فراتر از چارچوب‌های نمایش خیابانی عرضه می‌کنیم. چون نمایش خیابانی نمایشی ساده است و آنچه مسلم است در ایران، پافراتر از نمایش خیابانی گذاشته‌ایم»

برای تهیه این کارآش می‌بایست با کسانی گفتگوی کردیم که با نمایش خیابانی یا آشنا هستند و یا از دور دستی برآتش دارند. بهمن مفیدریاره تئاتر خیابانی و تجربه‌هایش همراه بیژن مفید می‌گوید:

«ما تئاتر خیابانی را با پدرم شروع کردیم... هنوز عکس‌هایش را دارم بعد از پدرم بیژن این کار را داده، آن موقع ماشینی داشت که از کانون پرورشی گرفته بود. سراسر ایران را گشتم و تئاتر اجرا کردیم و با تئاتر به استقبال مردم رفتیم. ... تئاتر خیابانی تئاتری است همین کار را گستردتر پیش گرفت... تئاتر خیابانی ناپذیرش با که اصلی ترین ویژگی آن، بناهه‌پردازی و ارتباط انکار ناپذیرش با توده می‌شد است.»

رضاباک که اینکی از دوستان جشنواره است، درباره نمایش خیابانی به سال‌هایی برگشت که به همراه بیژن مفید نمایش ترب را اجرا می‌کردند:

«آن سال‌ها نمایش ترب را اجرا می‌کردیم. همین نزدیک تئاتر شهر یا پارک لاهه بساطمن را پهنه می‌کردیم و نمایش اجرا می‌کردیم و همین قصه باعث می‌شد. تا توجه تماشاگری که آماده دیدن تئاتر نبود، به سمت ما جلب شود. این دلت نمایش خیابانی است. یاد نمایش خورشید خانم که خودم نوشته بودم... از میان تماساگران، یکی را انتخاب می‌کردیم و می‌آمد و نقش خورشید خانم را بازی می‌کرد. در همان نمایش ترب از تماساگران می‌خواستیم تا چهره را گریم کنند و این ارتباط مستقیم تئاتر خیابانی را تماساگر می‌رساند.»

شاید بتوان گفت نمایش خیابانی نمایشی است برگرفته از محیطی نامشخص که هدفش جلب تماشاگر است که در محیطی غیر مسقیف در حال اجراست درحقیقت نمایش خیابانی، یک اتفاق بیشتر نیست.

اما در حین تهیه این کارآش سوالی دیگر برایمان پیش آمد. که چرا در نمایش های خیابانی از گروههای مختلف شاهد یک نمایش تمام عیار نیستیم؟ و چرا طیف حرفه‌ای که در تئاتر فعالیت می‌کنند سراغ تئاتر خیابانی نمی‌روند؟

بهروز غریب‌پور در پاسخ می‌گوید: «اجرا تئاتر خیابانی الزاماتی هم دارد. قطعاً شما هر آن در خطر دستگیری قرار دارید، در حقیقت سوژه شما ممکن است به بعضی‌ها بربخورد، پس یک نا امنی وجود دارد. به خاطر همین است که تئاتر خیابانی از روند کسب مجوز برای اجرا استفاده می‌کند. اگر یک مأمور نیروی انتظامی آمد و مانع کار شد، مجوز اجرای خودش که از طرف یک نهاد دولتی صادر شده است را رایه می‌دهد. این ها برمی‌گردند باینکه ما ظرفیت تئاترمان در حال رشد است و نیازمند قوانین اجتماعی جدیدی هستیم و با قوانین قدیمی نمی‌توانیم تئاتری اجرا کنیم و

ساخтар و توسعه‌ی ابعاد تشكیل دهنده اثر، جستجوی کنند. بنابراین معنا و ارزش، کمیتی درونی است و نویسنده هم براساس نحوه‌ی ترکیب ابعاد اثرش مورد تقدیر قرار می‌گیرد. فرم ادبیات فقط یک طرف نیست که عقایدی در آن گنجانده شود بلکه بخشی از کم و کاست و معنای کامل اثر است.

بنابراین ساختمان یک اثر هنری به اندازه‌ی بنای یک ساختمان اهمیت دارد. همان طور که معمار یک بنا نحوه‌ی قرار گرفتن اطاق‌ها، هال، آشپزخانه و اتاق نشیمن را به شکلی با معنا و کارآمد، کامل می‌کند نویسنده هم مسأله‌ی "استحکام درونی" را بالحظ کردن پیام و هدفش در چهارچوب زبانی مشخص و جاسازی تصاویر و ایمازهای خود در قسمت‌های مختلف حل می‌کند.

همهی دیدگاه‌هایی که به رابطه بین بخش‌ها متکی اند، مدنظر فرمالیست قرار می‌گیرد. به خصوص بخش هایی که وحدت موضوع را ایجاد می‌کنند. قسمت هایی از یک شعر، رمان یا نمایشنامه را که به ظاهر بی‌ربط به نظر می‌رسند، پیوند می‌دهد. تحقیق متنقانه درمورد موضوع کامل شدن یا تابهی، مصدق این وحدت است. در تک چهره‌ی جوانی هنرمند "اثر جویس، جوانی برای انسان شدن مبارزه می‌کند و با هر صحنه‌ی معرفیت‌آمیز، پروتاگونیست به اهداف بالندگی و بلوغ خود نزدیکتر می‌شود. در هاکلبری فین، فرمالیست در مطالعه‌ی قطعات اول نیروی روذخانه‌ی می‌سی‌سی‌پی را شناسنده‌ی اشکار شدن شکل گیری روح اطیف قهرمان و پیشرفت روانی او می‌داند. همچنین فرمالیست سفرهای گالیور را چهارگفتار مجراً و بدون ربط نمی‌داند. بلکه آن را مجموعه‌ای می‌شناسد که چهره‌پردازی کاملی از یک شخصیت را به گونه‌ای هماهنگ ارایه می‌کند و مراحل غیرقابل برگشت در زوال لموثی گالیور را نشان می‌دهد. همین وحدت مشابه را می‌توان در کتاب "سالار مگس‌ها" اثر گلدنگ پیدا کرد. چرا که موضوع تکرار شونده‌ی شکار و تعقیب در کل اثر وجود دارد که حرکت تدریجی رو به زوال گروهی از پسران جوان را زیک ایالت متمدن تا سرحد تغییر داده باشد.^{۱۵}

نه تنها الگوی طرح بزرگ توجه فرمایست‌ها را جلب کرده، عناصر کوچکتر ساختاری هم برای آنها مهم است. الگوهای تکرار شونده با چرخشی در رمان، عدم ارتباط مشخص بین شخصیت‌های نمایشنامه توسعه‌ی تصاویر مشخص شاعرانه و احتمالات برای شرح و تفاسیر چندگانه‌ی هر لغت مشخص، همه توجه هوستاران این مکتب را به خود جلب کرده است. بنابراین «چوبی دار» در داستان «نامه‌های اسکارلت» نه تنها نشانه‌ی مناسبی برای گناه و مکافات است، بلکه تهمه‌ی دید است که آغا، میان و پایان رمان هاثورن را به هم مربوط می‌سازد. فرمایست‌ها معتقدند که مخصوصه‌ی هملته، یعنی اجرابه‌ی انتحار از مرگ پدر، بین

معانی چند وجهی هستند، یا واکنش‌های احساسی بجاذب می‌کنند، اجتناب می‌ورزند. آنها سعی دارند دنیای خود را با استفاده از نمادهای شرح دهنده که حتی امکان تفاهیم دیگری در آن مستمر نباشد و معانی آن در شرح بسط موضوع و یا در متون مختلف تفاوت بارزی داشته باشد. اما در مقابل هرمندان سعی دارند از ورزش‌ها تجربه بشری را شرح دهدن تا اشیاء را از این رو زبان از این‌ها را مدام از مانعی متعدد، چند وجهی و مهمیج است. بر اثر فرماییست‌ها معتقدند که هنر تهیه و قوتی می‌تواند از اهداف و ارزش‌های پس رابه طور کامل به دست آورد که خود را از محدودیت‌های تنگی که به وسیله‌ی گرایشات علمی و استفاده‌ی علمی از زبان به وجود آمدۀ رها سازد. فرماییست‌ها معتقدند که کلمات یک شعر دقیقاً به شیوه‌ای که لغات یک رساله علمی در توضیح فیزیکی یک واقعه نقش دارند، عمل نمی‌کنند. بنابراین وقتی این اس. الیوت در یکی از اشعار عاشقانه‌اش شب را بینگونه توصیف می‌کند که «شب‌گاه» که تاریکی چادرش را به سان بیماری خفتۀ در خواب بیهوشی می‌گسترد، منظوش این نیست که حرارت ۷۵ درجه، بروزی ۷۷ درصد، فشار ۳۰/۲۰، پوشش ابری ۵۰ درصد ساعت است. انتخاب لغات در این شعر به طور کلی چند جهی است و آرامشی غیرطبیعی، فraigیر و نافذ، و یک نوع جاذبی روی‌آگونه‌ی بالیست را بیان می‌کند که در پس از نظر انتظار، امید و دلهزه نهفته است و این شعر هیچ ربطی به گزارش هواشناسی ندارد. اما این شکل بیان در شعر برای اهداف الیوت بسیار مناسب و چه بسا از نظر معتقدن لازم و ضروری است. فرماییسم به خاطر طبیعت مخصوص زبان شعر، روی تقدم و برتری متن افساری و تاء کید می‌کند. فرماییسم بیش از سایر ییدگاه‌های نقد روی استقلال اساسی کار هنر اصرار می‌پرورد و مصراحت از این استقلال در مقابله اغوا و فریب سایر ملاحظات بیرونی دفاع می‌کند. خلاصه اینکه ایهای فرماییسم؛ تاء کید روی زبان است نه بررسی زندگینامه‌ای، تاریخ، یا متون اجتماعی و جامعه‌شناسانه. فرماییسم روی نقد هستی شناسانه تاء کید می‌کند یعنی فرم همان محتوی است. برای معتقدن روبرد یعنی فرم همان محتوی است. برای معتقدن روبرد جامعه‌شناسی معنی ادبیات در رابطه با علل اجتماعی، حقق می‌یابد. معتقدن فرماییست تصویرشان این است که ادبیات بافنون و صناعات ادبی قضاوت می‌شود و معنی هنر را در ذات اثر، در آرایش کلمات، ارتباط،

فرمالیسم فرگایترین نهضت انتقادی قرن بیست است. چرا که هم باعث تحول در تدریس ادبیات در دیرستان‌ها و مدارس پیش دانشگاهی شد و هم برای منتقدین حرفه‌ای و خواندنگان عادی، معیارهای کیفی در ادبیات را از نو تعریف کرد. تئوری‌های فرمالیسم سلیقه‌هی ادبی دو نسل را باب کرد و نیز به اندازه‌ی قابل ملاحظه‌ای در اشتهران نویسنده‌گانی چون "دان"، "کیتس"، "کنراد"، "دایلن توماس"، که آثارشان با رویکرد نقد فرمالیسم همانگی ویژه‌ای دارد، نقش داشته است. تعریف و شرح ویژگی‌های دقیق فرمالیسم همانند نهضت‌های روشنفکری دیگری که نیم قرن را در بر داشته‌اند، دشوار است. حتی نام این جنبش در طول سالیان رشد و شکوفایی اش دستخوش تغییراتی شده است. اما اگر فرمالیسم خود را نقد نو، ساختار گرایانه، تحلیل گر و یا قرینه نگر بنامد، قواعد مشخص زیبایی‌شناسی باعث پیشرفت آن شده و آن را از رویکردهای پیشین چنان‌گذشت. این قواعدی که از تئوری‌های زیبایی‌شناسی ارسسطو، کانت و کالریج برداشت شده است. البته دو گروه از منتقدین قبل از سایرین ویژگی‌های فرمالیسم را با کیفیت مشخص بیان کردند. دسته‌ی اول گروهی از منتقدین كالج "کنیون" و دانشگاه "وندربیلت" بودند که نظریات خود را در مجله‌ای با عنوان "پناهنه" در آغاز همه‌ی ۱۹۲۰ منتشر کردند. این افراد عبارت بودند از "جان کراور رنسام"، آن تیت، "دونالدیویسدان" و "رایرت بین وارن". دسته‌ی دوم گروهی انگلیسی از اعضای فرهنگستان و منتقدینی بودند که نظریات گروه "پناهنه" را بسطدادند و بسیاری از تئوری‌های فرمالیستی را در نقد اثار به کار گرفتند از جمله‌ی "ای-ای-ریچاردز"، تی. اس. الیوت و "ویلیام امپسون".

فرمالیسم به عنوان یک عکس‌العمل در مقابل تتدربی‌های نقد جامعه شناسانه و نقد مبتنی بر زندگینامه که می‌بنارد ادبیات حاصل یک دوره‌ی تاریخی یا زندگی نویسنده است و نقد ادبی باید قطعاً روی این دو عامل تممرکز شود شروع شد. چنین رویکردهای نقد که فرمالیست‌ها را قانع نمی‌ساخته‌اند از این‌جا پیدا کردند که هم دقت آنها را به جستجوی تئوری دیگری و ادراست که هم درستی اثر را حفظ کند و هم راهی اصولی برای فهم معانی در ادبیات به منتقدین نشان دهد. فرمالیست‌ها کار خود را از پاشاری روی افتراق و تفاوت زبان علم و هنر شروع کردند. یعنی تأکید می‌کنند که معنا و نحوه‌ی بیان علوم بسیار متفاوت از معانی و بیان شاعرانه است. در این شیوه کار هنری یک حقیقت زبانی انگاشته می‌شود که توانایی اش برای شرکت جستن در تجارت بشر، منحصر به فرد است. چرا که از نمادهایی استفاده می‌کند که با مرتع خود تناسب یک به یک ندارند. یعنی یک لغت می‌تواند معانی متعددی را دارد که اثر داشته باشد.

فرمالیستم

امپرسیونیستی دارد چرا که می‌گوید: اگر من از لحاظ جسمی حس کنم که سرم متورم شده می‌فهمم [آنچه خواندم یا گفتم] شعر است. از طرف دیگر، این رویکرد در قبال تحقیق تاریخی در نقد رمان‌ها، بررسی مطالعات همگانی عهد و یکتoria و تمایلات تماشاخانه‌روهای عهد الیابت مسئول بوده است. فرمالیستم درمورد کاستی‌های روش‌های انتقادی بسیار با صراحة اظهارنظر کرده است. بنابراین می‌توان گفت که بسیار متناقض با پیشنهاد رویکردها اعم از گرایشات جامعه شناسانه، سنتی، تاریخی و زندگینامه‌ای است. «کلینت بروکس» صریحاً سعی کرده رابطه‌ی بین نقد سنتی و نقد فرمالیستی را روشن کند.

«بنابراین حتی مردم آگاه و با سعادت‌نیز می‌پذیرند که "تفندنو" تا حدودی با تحقیقات تاریخی بخوردی خصوصت‌آمیز دارد. برخی از ادعاهای این روش نقد تاکنون روشن نشده است. من خود آنها را ببررسی کرده‌ام. اما در خواست توجه بیشتری به نقدیه منزله‌ی این نیست که ما نقد سنتی و قرینه‌نگاره‌کنیم یا به تاریخ ادبیات و تاریخچه‌ی دیدگاه‌های توجه‌ی نشان دهیم. چنین نتیجه‌گیری کاملاً بی‌مود است. خیلی از مردم با وجود این دلایل خوب یا بد به این نتیجه رسانیده‌اند که شاید بهترین خدمتی که به نقد نو می‌توان نموده تلاش برای از بین برد شبهات است" همانطور که انتظار می‌رود اعترافات به فرمالیستم، هم از طرف سایر دیدگاه‌های نقد، کم نیست. مثلاً فردی مثل «بیویدیچز» به شالوده‌ی اساسی فرمالیستم حمله می‌کند یعنی به خود بستندگی و کمال هنر. او معتقد است یک اثر ادبی در آن واحد خیلی چیزها است، از جمله انعکاس فضای اجتماعی، ثبت تحولات فکری نویسنده اثر، ساختار آگاهانه‌ی آرایش و اژدها، ایده و تکنیک، و ملاکی که می‌تواند بینشی واحد به تجارت و ارزش‌های بشری ارائه دهد. و توضیح می‌دهد که تمرکز روی یکی از جواب و غفلت از سایر جنبه‌ها، تحریف فرایند نقد است.

دیگران نیز می‌گویند که پاشاری فرمالیست‌ها روی فروگزاری از مخاطب و نویسنده به منزله‌ی این است که آنها گرایش هنر برای هنر را پذیرفته‌اند. وقتی ادبیات از زندگی مردم جدامی سود و وقته که نقد فقط با پرسش «چگونه به جای "چرا" یا "چه؟"؟، مواجه است، کار هنری بی‌ثمر و بی‌hasil می‌شود. معارضین می‌گویند با تاء‌کید روی عناصر ساختاری یک شعر، نمایشنامه و یا رمان توسط فرمالیست‌ها، به جای ایزدیاری برای نقد پایانی برای تکنیک به وجود می‌آید. شاید از دید آنها ادبیات مناسب آرایشگاه است نه مناسب جهان.

ترجمه: عبدالحسین مرتضوی
از کتاب: In Critical Perspective
Literature
تألیف: Walter K. Gordon

"ویلیام ویمیست،" مونروئه بردلی "تجزیه و تحلیل هنر بر حسب حالت نویسنده نسبت به اثر و احساس او هنگام نوشتن اثر یا آنچه که او را به نوشتن واداشته و تفکر شد در هنگام مباردت به نوشتن را به منزله‌ی ارتكاب به سفسطه‌ی عمدی اثر می‌دانند آنها می‌گویند که گرایشات نویسنده در اکثر قسمت‌ها مجھول و سوال انگیز است و خود نویسنده‌گان به سختی می‌توانند قضایت دقیقی از اعمال، انگیزه‌ها و علایق خود داشته باشند و حتی اگر بیانات آنها به عنوان "حقیقت" مورد قبول قرار گیرد باز هم آنها همواره در معرض پرسش خواهند بود. زیرا انگیزه و علاقه شان غالباً نیمه‌اگاهانه بوده و حتی برای خود نویسنده هم مجھول است. فرمالیست ادعا می‌کند که تنها راهنمای قابل اندازه‌گیری نقد، گرایشات موجود در اثر است. یعنی اگر نویسنده موفق باشد، گرایشات وی در خود اثر نهفته است و اگر نباشد گرایشات اولیه‌ی وی بی‌ارتباط است و از این رو پامد و نتیجه‌های برای کار منتقد ندارد.

همچنین استفاده از اطلاعات زندگینامه‌ای درباره‌ی نویسنده برای تفسیر اثر، تحریف عمدی است. فرمالیست‌ها معتقدند که مطالعه‌ی زندگینامه می‌تواند جذاب و جالب باشد و ارزش مطالعه‌را زیست دارد. اما در هم آمیختن مطالعه در مورد شخص، با مطالعه‌ی اثرش، به منزله‌ی عدم درک صحیح طبیعت آفرینش ادبی است و در آفرینش شعر، رمان و نمایشنامه، ملاحظات بیرونی نمی‌تواند مشکلاتی را که با رویکردهای درونی مواجه است حل کند. بنابر این زندگینامه‌ی هنرمند برای فهم اثر مفید نیست. مثلاً از روی زندگینامه "بیکن" یا "مارلو" نمی‌توان آثارشان را ارزیابی کرد و یا زندگینامه‌ی شکسپیر کمکی به فهم مونولوگ معروف هملت - بودن یا نبودن - نمی‌کند. یا تحقیق درمورد علاقه و توجه "کالریچ" به "دوروثی وردوث" نمی‌تواند کلیدی برای شعر "قبولاً خان" او باشد. همچنین فهمیدن آنچه که "دان" برای سفر به اروپا تاریک می‌دید، راهنمایی برای "بدود سوگواری منفور" نیست. اگر چه این رویکردها ممکن است جالب باشند، ولی تعریف کننده هستند. زیرا معیارهایی را برای نقد به وجود می‌آورند که مارا اثر دور می‌کند.

درست همان طور که سفسطه‌ی عمدی و نقد زندگینامه‌ای؛ کار هنری را دچار سردرگمی می‌کنند، دیگر گرایش‌های نادرست نقد هم که "ویمیست" و بردلی "آن را تحریف احساسی" می‌نامند، اثر هنری و نتایج آن را دچار آشفتگی می‌کنند. آنها خاطرنشان می‌سازند که در این رویکرد منتقد با بیاندهای احساسی (یا تائیراتی) که اثر هنری روی شنوندگان می‌گذارد مواجه است. به عبارت دیگر، این دیدگاه انتقادی، بین نظریه‌ی پالایش ارسطو و امپرسیونیسم، در تعریف "امیلی دیکنسون" از شعر، رابطه‌ی ویژه‌ای ایجاد می‌کند. دیکنسون در تعریف شعر گرایشات

دو شخصیت نمایشنامه یعنی لایرتیس و فورتینبراس تقسیم می‌شود. اعمال آنها که کاملاً هیجانی و قاطعانه است در تضاد روشی با تزلزل همت قرار دارد. غزل ۷۳ شکسپیر، شامل سه تصویر اصلی و مهم است. یک درخت بی‌برگ در پاییز، هوای تاریک و روش یک صبح (شفق) و توهای از خاکستر سوخته. تمام اینها تمهدیات شاعرانه و آماده‌سازی دقیق برای دو بیت آخر یعنی وقوع مرگ است. منتقلین فرمالیست همچنین مشاهده کرده‌اند که لغت "قلاب" در سطر دهم از "The windhover" اثر "هایکن" در تمام معانی خود اعام از قلاب یا سگک و یا مچاله و چروکیده و یا جنگ و خوزیری، احساسی را بر می‌انگیزد. تعادل معلومی از منتقلین مثل "کلینت بروکس" به جنبه‌های فرم گرایانه اثر ادبی پرداخته‌اند. بروکس سهم عمدی‌های در ایجاد فرمالیست به عنوان یک شوه و اسلوب علمی برای شرح و تفسیر اثر ادبی داشته است. روش او: نقد یک اثر در چارچوب متن است. او توجه می‌کند که چگونه هر کلمه هر عبارت، هر تصویر و هر بند از شعر می‌تواند بدون جایگزینی و توضیع، معنای را ایجاد می‌کند. وی اصرار می‌ورزد که تصویرسازی در شعر باید نو، مستحکم و کارآمد باشد. قافیه با احساس شعر هماهنگ و همه‌ی اجزاء همچنین استفاده از اطلاعات زندگینامه‌ای درباره‌ی نویسنده برای تفسیر اثر، تحریف عمدی است. فرمالیست‌ها معتقدند که مطالعه‌ی زندگینامه می‌تواند جذاب و جالب باشد و ارزش مطالعه‌را زیست دارد. اما در هم آمیختن مطالعه در مورد شخص، با مطالعه‌ی اثرش، به منزله‌ی عدم درک صحیح طبیعت آفرینش ادبی است و در آفرینش شعر، رمان و نمایشنامه، ملاحظات بیرونی نمی‌تواند مشکلاتی را که با رویکردهای درونی مواجه است حل کند. بنابر این زندگینامه‌ی هنرمند برای فهم اثر مفید نیست. مثلاً از روی زندگینامه "بیکن" یا "مارلو" نمی‌توان آثارشان را ارزیابی کرد و یا زندگینامه‌ی شکسپیر کمکی به فهم مونولوگ معروف هملت - بودن یا نبودن - نمی‌کند. یا تحقیق درمورد علاقه و توجه "کالریچ" به "دوروثی وردوث" نمی‌تواند کلیدی برای شعر "قبولاً خان" او باشد. همچنین فهمیدن آنچه که "دان" برای سفر به اروپا تاریک می‌دید، راهنمایی برای "بدود سوگواری منفور" نیست. اگر چه این رویکردها ممکن است جالب باشند، ولی تعریف کننده هستند. زیرا معیارهایی را برای نقد به وجود می‌آورند که مارا اثر دور می‌کند.

در حقیقت بروکس معتقد است که یک اثر، به طور مجرد اندیز خاص است که عوض کردن لغات یک متن و استفاده از لغاتی غیر از لغات نویسنده یا حتی جایه‌جا کردن همان لغات در متن، به منزله‌ی بذلت در تفسیر و تأویل اثر است. هرگونه تغییر در ساختار واحد و گلگوهای معنی‌شناختی یک اثر، به طور اجتناب‌ناپذیر معنی آن را تغییر می‌دهد. گزینش واژه‌ها و آرایش آنها در نسخه‌ای که توسط نویسنده نوشته شده است، علیرغم همه‌ی کثرت و تعدد تمهدیات و شیوه‌های علم بدیع و زبان‌شناسی، مثل ایهام، تناقض و کنایه، وحدتی کلی دارد که اگر اثر تأویل و تفسیر شود شالوده‌ی اصلی آن از بین می‌رود. برای فرمالیست‌ها همانگونه که تعبیر و تفسیر کلام به عنوان یک شیوه‌ی نقده، غیرقابل قبول است و آن را عاملی می‌دانند که باعث اشتباه در تشخیص درستی یک اثر می‌شود لحظه‌کردن گرایشات و علایق نویسنده هم خط‌زنیک است.

ارحام همه جزیی از همین قالب و سبک محسوب می‌شوند) که من اسمش رامی گنارم سبک کمیک-درام، این دو کلمه که در اینجا با یکدیگر مخلوط شده‌اند دو ریشه‌ی مختلف دارند. ریشه‌ی درام در تئاتر اصفهان از تئاتر غربی و تئاتر جدید گرفته شده است. اما در اصفهان تمام این نمایش‌های جدی یک "نوکر" دارند که درام در کمدی است و این نوکر را به عنوان مثال در تئاتر سپاهان، ارحام صدر بازی می‌کند. این نوکر در حقیقت تکامل یافته‌ی همان فیروز و مبارک روحوضی است.

به علت پیوندی که تئاتر اصفهان با سلیقه‌ی مردم و باستن تئاتر در اصفهان داشته، حتی باد سهمگین ممیزی در دهه ۳۰ می‌وزد و زمانی که در تهران بدلیل تشید مسئله سانسور و رفتان هنریشگان به رادیو و سینما، تئاتر تهران فرو می‌زد، در اصفهان تئاتر همچنان ادامه پیدا می‌کند.

در همان سال‌های دهه ۳۰ بود که امیدهای بعدی تئاتر، تازه نفس و پرشور، به میدان می‌آمدند. کسانی مثل: علی نصیریان، ابوالقاسم جنتی عطایی، کوروس سلحشور، پیغم مفید که در نخستین مسابقه‌ی نمایشنامه‌نویسی هنرهازی زیبای کشور استعداد خود را نشان دادند. و یاکسانی که از دور میزبانی شاهین سرکیسیان گروه هنر ملی را به وجود آوردند.

در همان زمان آموزش تئاتر در سطحی بالاتر از هنرستان هنرپیشگی موردن توجه قرار گرفت و کلاس‌های آزاد هنرهازی دراماتیک دانشگاه تهران با همکاری استادان آمریکایی گشایش یافت. همین کلاس‌های آزاد بعدها پایه‌ی تأسیس دانشکده هنرهازی دراماتیک و دانشکده هنرهازی زیبای دانشگاه تهران شد. این مراکز عالی آموزشی با مدارک دانشگاهی که به فارغ‌التحصیلان خود می‌دادند، به نمایش و نمایشگری در ایران، ارزش فرهنگی و احترام و اعتبار اجتماعی بخشیدند.

"خلیل موحد دیلمقانی" که زمانی مدرس دانشکده هنرهازی دراماتیک بود و نمایش‌های بسیاری رانیز کارگردانی کرد از استادی نام می‌برد که امروز برای کسی آشنا نیست:

«کلاس‌های کوئین بی هم در دانشکده تشکیل می‌شد و هم در هنرهازی زیبا او در هنرهازی زیبا پیس نویسی داشت و طراحی صحنه (غیر تدریس کارهای عملی مثل باریگری و کارگردانی...) در دانشکده هم یک دوره تاریخ تئاتر آمریکا را تدریس کرد.»

در همان سال هاجوانان علاقه‌مندی که در خارج داشتند بودند چون: منوجه اونور، فتح‌الله، خجسته کیم، حمید سمندریان، پری صابری، عباس مغفوریان، دادو رسیدی، رکن الدین خسروی... به ایران برمی‌گشتد. تئاتر ایران نمایشنگران تحصیل کردند و همیز را می‌یافت و حرکت‌های تازه‌ای پدید می‌آمد. "دادو رسیدی" از جمله این تحصیلکاردهاست:

«سال ۴۲ بود که من به ایران برگشتم. آن موقع یک سری تئاتر در لاله‌زار اجرا می‌شد که بیشتر شامل آثار اکسیون و رقص و آواز ترکی و... بود. و سط آنها یک نمایشنامه‌ی کمدی هم اجرا می‌کردند. یعنی تئاتر دیگر به طور جدی و حرفاهی-آنطوری که قلادر همین لاله‌زار بود - از بین رفته بود و تبدیل به نوعی آثار اکسیون برای رهگران شده بود. در آن موقع در هنرهازی زیبای آن زمان اداره‌ای به همت "دکتر مهدی فروع"- که تحصیلات آکادمیک تئاتر در لندن داشت - تأسیس شده بود [اداره‌ی هنرهازی دراماتیک] که هدفش احیای تئاتر علمی و درست بود. البته سیستم دکتر فروع اینگونه بود که خیلی آهسته و با ترتیب نسل جدید به سمت این هدف حرکت می‌کرد.»

از کارهای با ارزش اداره‌ی هنرهازی دراماتیک برنامه‌های هفتگی



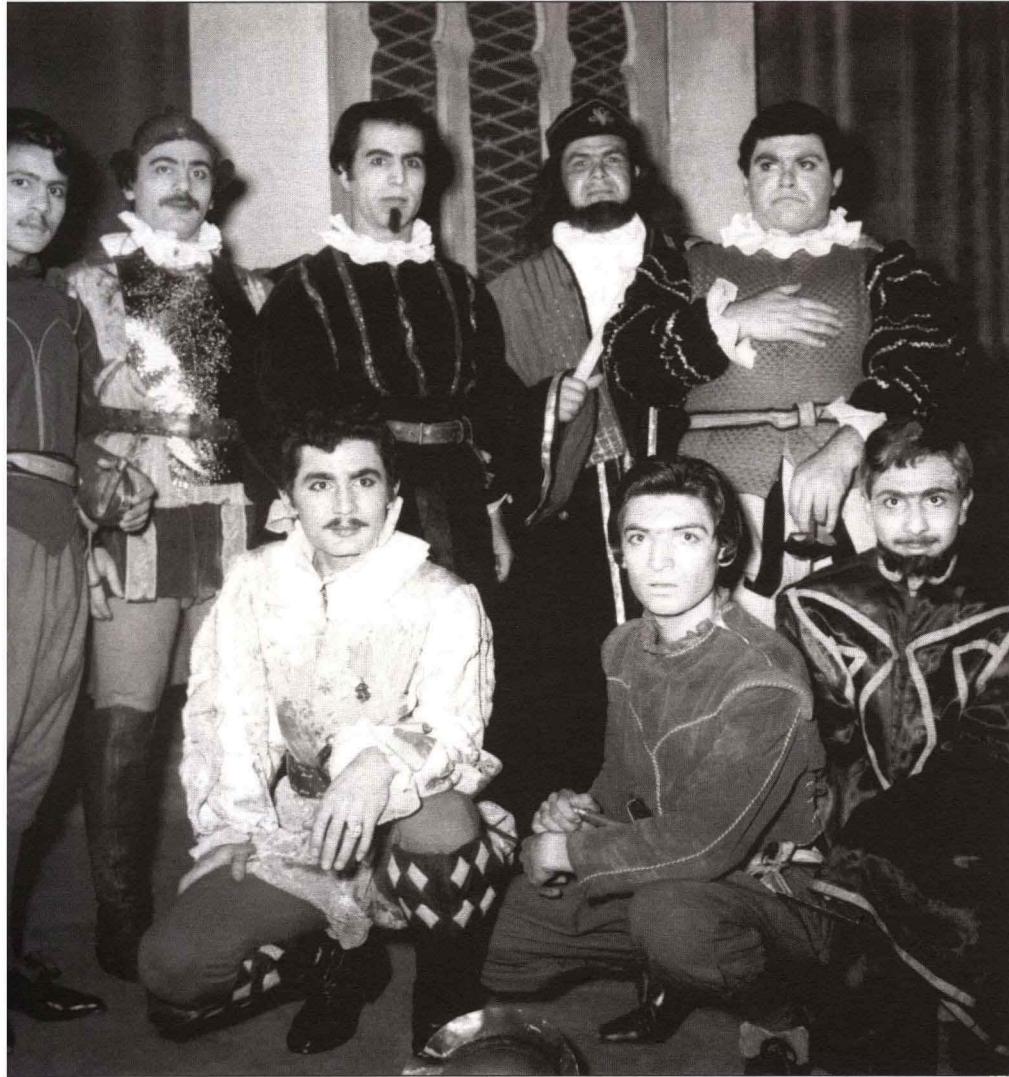
موتنسرا / کارگردان: محمدعلی جعفری / نشسته: مهین اسکووی، محمدعلی جعفری، توان مهرزاد / ایستاده در وسط: غلامحسین نقشبینه

اجراهی نمایش‌های شادی آور و سرگرم‌کننده را البته نمی‌توان محکوم کرد. ولی آنچه که تماشاچیان سنتی تئاترهای لاله‌زار را به سقوط کشاند. از یک طرف روقن گرفتن سینمای مردم پسند ایرانی و رواج دوبله‌ی فیلم‌های خارجی به زبان فارسی تماشاچی‌های تئاترها را به سالان‌های رو به افزایش سینما می‌کشاند. از طرف دیگر تأسیس تلویزیون و گسترش استگاه‌های برنامه‌های رادیویی، سرگرمی بیشتری را برای خانواده‌ها در داخل خانه فراهم می‌کرد. اتفاق دیگر در مورد تهران، هجوم مردمانی بسیار از شهرستان‌ها به پایتخت در جستجوی کار و درآمد بیشتر، وقت گذرانی شان در مراکز تفریحی لاله‌زار بود که تماشاخانه‌ها را وامی داشت تا برنامه‌های خودشان را با سلیقه و پسند این مشتریان جدید تطبیق دهند. اینطور بود که برنامه‌های تئاترهای لاله‌زار خود خرد تبدیل شد به واریته‌های از رقص و شعبده‌بازی و آکوپات و البته در کنار آنها یک پرده هم تئاتر کمدی عرضه می‌کردند. این ترتیب تئاتر به روایتی تبدیل به کاباره شد!

بعداز رویداد ۱۳۳۲ مرداد ۱۳۳۲ تنها سانسور شدید و یادلمدگی و آوارگی نمایشنگران بود که تئاتر ایران و تماشاخانه‌های لاله‌زار را به سقوط کشاند. از یک طرف روقن گرفتن سینمای مردم پسند ایرانی و رواج دوبله‌ی فیلم‌های خارجی به زبان فارسی تماشاچی‌های تئاترها را به سالان‌های رو به افزایش سینما می‌کشاند. از طرف دیگر تأسیس تلویزیون و گسترش استگاه‌های برنامه‌های رادیویی، سرگرمی بیشتری را برای خانواده‌ها در داخل خانه فراهم می‌کرد. اتفاق دیگر در مورد تهران، هجوم مردمانی بسیار از شهرستان‌ها به پایتخت در جستجوی کار و درآمد بیشتر، وقت گذرانی شان در مراکز تفریحی لاله‌زار بود که تماشاخانه‌ها را وامی داشت تا برنامه‌های خودشان را با سلیقه و پسند این مشتریان جدید تطبیق دهند. اینطور بود که برنامه‌های تئاترهای لاله‌زار خود خرد تبدیل شد به واریته‌های از رقص و شعبده‌بازی و آکوپات و البته در کنار آنها یک پرده هم تئاتر کمدی عرضه می‌کردند. این ترتیب تئاتر به روایتی تبدیل به کاباره شد!

تئاتر ایران در دهه‌ی ۳۰ شمسی

(بعد از کودتای ۲۸ مرداد)



التلوج (کارگردان: مصطفی اسکوپی)، نمایش افتتاحیه تئاتر آناهیتا (۱۳۳۷ اسفند ۱۳۵۲)

ایستاده از راست: مهدی فتحی، ولی الله شیرازنامی، مصطفی اسکوپی، حبیب الله عاملی؛

نشسته: سعید امیرسلیمانی، محمود دولت‌آبادی، نادر قاضی‌بیات

کار کنم چون روای کار لاله‌زار از تئاتری که مورد خواست و علاقه من بود به کلی جدا شده بود و همچنین معتقد نبود که باید اجازه داد تئاتر در حیطه نظارت و دخالت کامل دولت باشد. در نتیجه زمانی که این فرصلت پیش آمد که با گروه خودم یک تئاتر کوچک داشته باشیم، دیگر درنگ نکردم. با توجه به اینکه قیمت بلیتی که مامی فروختیم چیزی خلوود ۳ برابر قیمت بلیت تئاترهای دولتی بود، هزینه‌هایمان را هم درمی‌آوردم.

در زمینه‌ی فعالیت‌های دولت به کار نمایش باید از برپایی جشنواره‌هایی مثل جشن هنر شیراز، جشنواره‌ی طوس مشهد و جشنواره‌ی سراسری فرهنگ و هنر یاد کرد و نیز از مؤسسه‌ی کارگاه نمایش.

در اواسط دهه‌ی ۴۰ بود که تئاتر هنری ملاوم و مستمر می‌شود و به صورت بخشی از حیات فرهنگی جامعه درمی‌آید یعنی تئاتر در این دوره بود که قبول عام پیدا کرد. بدون شک می‌توان گفت اگر تئاتر سال‌های اواسط دهه‌ی ۴۰ تا اواسط دهه‌ی ۵۰ را از فرهنگ ایران حذف شود واقعاً یک جای خالی به وجود می‌آید.

تئاتر در تلویزیون ایران بود. با این نمایش‌ها تئاتر به خانه‌های مردم رفت و گروه کثیری تماشاجی تئاتر فراهم آورد.

اما از آن طرف، تئاتر لاله‌زار مجھتنان رو به افول داشت "فتح والا" که دو تئاتر تهران و دهقان را در اختیار داشت، کوشش‌های بسیاری برای نجات از این وضعیت انجام داد. والا با اقتباس از کمدی‌های سپک خارجی، که خودشان اصطلاح‌آبی آنها تئاتر بولوار می‌گویند، تلاش در بازگرداندن خانواده‌ها به سالن‌های تئاتر داشت. اما او هم با اینکه توفیق‌هایی به دست آورد به کارش ادامه نداشت. "عبد والا" (فتح والا) درباره‌ی برادرش می‌گوید:

"دکتر والا دکتر ایش را در تئاتر از دانشگاه سورین گرفته بود. او اول که به ایران برگشت با کار روی برنامه‌های سنتی‌گین هنری شروع کرد و لی در آن شرایط این برنامه‌ها حتی یک هفته هم روی صحنه دوام نمی‌آوردند. سالان خالی بود و مخارج سنگین. این بود که او شروع کرد به ترجمه و آذپیت کردن تئاترهای خارجی به زبان فارسی و برای ایرانی‌ها.

در حالی که تئاترهای جدی با عدم استقبال مواجه بودند در سوی دیگر بودند نمایش‌هایی که بیلطشان تا هفته‌ها رزو می‌شد: «تئاتری بود با شرکت وحدت. این تئاتر برای اولین بار در تاریخ ایران ۳ سال روی صحنه بود و هر ۳ سال سالن همیشه پر بود.»

زمانی که کمبود تمثیلهای برای تئاترهای جدی در تهران کاملاً محسوس بود، "مصطفی اسکوپی" - از همکاران سابق نوشنی - تئاتر آناهیتا را تأسیس کرد و نمایش‌نامه‌های ترجمه شده‌ی غربی را به صحنه آورد و شهرتی یافت. اما او هم بعد از ۱۰-۱۲ سال، تئاترش را تعطیل کرد.

در اواخر دهه‌ی ۳۰ که آبها کمی از آسیاب افتد و فشار دستگاه‌های امنیتی کاهش یافته بود، برخی از نمایشگران قیمی - بازیگران مخصوصی فردوسی و سعدی - مانند خانم "لرتا" و "محمدعلی جعفری" با گردآوردن همکاران سابق فعالیت‌های را شروع کردند. از این میان جعفری - که حرفه‌ای تر عمل می‌کرد - توانست با اجاره‌ی تئاترهای لاله‌زار نمایش‌های متعددی را به صحنه بیاورد.

«زعیز اباذری» می‌گوید: «جعفری در همان دوران و با وضعیتی که تئاترهای لاله‌زار داشته پیش‌های خیلی جدی ای را روی صحنه آورد که خیلی هم موفق بودند: پیچ خطرناک (در تئاتر پارس)، مادام کامیلا، مستطیق، چند پیش در تئاتر جامعه باری، مونتسرا (در تئاتر تهران دهقان) و...» در همان شرایط‌هی، عده‌ای به دلیل سوابقی که از تئاتر فردوسی و تئاتر سعدی داشتند برای دیدن این نمایش‌ها می‌آمدند. در همین سال‌ها بادگرگوی‌هایی که در اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران پیش می‌آمد، وضع نمایش و نمایشگری هم رو به بهبود داشت.

آربی اواسپیان از این دوران می‌گوید:

«این دوران در تاریخ فرهنگی و سیاسی ایران، دوران بسیار به خصوصی است. تقریباً ۱۰ سال از ۲۸ مرداد گذشته بود و نسل فرق کرده بود. مانسل سرخوردگان ۲۸ مرداد نوبیدم، بنابراین طور دیگر به محیط نگاه می‌کردیم. در آن دوره یک حرکتی شروع شده بود. نسل ما آماده بود که در این حرکت شرکت کند، برای اینکه ما آن پیچیدگی‌های نسل قبلی و آن سرخودگی‌ها را نداشیم.» با تبدیل اداره‌ی منزه‌های زیبای کشور به وزارت فرهنگ و هنر در دولت امیرعباس هویدا، دست مقامات فرهنگی برای کمک به تئاتر ایرانی بازتر شد. از آن جمله می‌توان به اختصاص دادن تئاتر ۲۵ شهریور - از همان آغاز کارش - به نمایش‌های ایرانی اشاره کرد. گفته می‌شود بنای تئاتر ۲۵ شهریور را مقاطعه کار ساختمان تالار روکدی به عنوان شیرینی قراردادش، با سرمایه‌ی شخصی ساخت و به وزارت فرهنگ و هنر هدیه کرد، زمینش را شهرداری تهران داده

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

(الیزابت لوکمپ)

تاریخ تئاتر اعمال نمود؛ گروه مزبور خالق، یک پیکره‌ی زندمای از کار شد که از یک اثر نمایشی به سوی آثار بعدی جریان می‌یافتد. و به طرز آگاهانه‌ای جنبه‌ی انعکاسی و خودارجاعی پیدا کرد. هریک از آثار گروه ووستر، تا اندازه‌ای، بعنوان بخشی از یک پرتره‌ی تئاتر جنایی ناپذیر و خودنمایی می‌شد. در ۱۹۸۷ و اکتش مطبوعات نشان داد که «متنهای گروه ووستر به زبان متفاوتی از تئاتر دست یافته‌اند که از نو به بازاری و تعریف ابزار و عناصر سنتی خط داستانی، کارآکتر و درونمایه می‌پردازد.» هر اثر، بازتاب نوعی تهدیب مذاوم زیبایی شناسی انتزاعی و غیرخطی است که به یکباره «رئالیسم» مدرن تئاتری را از بین می‌برد و به آن احترام می‌گذارد.

اجرا نمایش *Nayatt school* گروه ووستر را به سوی سبک متفاوتی که اضفای ویژه‌ی آنها را پای خود داشت رهنمون ساخت: سبکی که با ساختار زیبایی و کنار گذاشتن متون کلاسیک نمایشی، کنترل روابط اضفایی چه روی صحنه و چه مابین صحنه و تماشاگر و البته ایجاد مکثها و وقفه‌های کوتاهی در صحنه‌های آرام و مهیج با حضور اشخاص عصی و دیوانه خود را نمایانید. تماشاگران به روی نیمکت‌های مرتفعی که معمولاً پایین ترین ردیف آنها تقریباً ده فوت بالاتر از فضای اصلی صحنه بود مستقر می‌شدند. به محض آغاز نمایش «گری» در حالیکه روپوش سفیدی بر تن داشت شروع به صحبت از تجربیاتش بعنوان یک هنریشه - بخصوص در نمایش «جشن کوکتل» تی. اس. الیوت - می‌کرد؛ او گلچینی از نقش‌های «سرالک گنس» را بازی می‌کرد و سپس فرائت از قرائت نسبتاً سرد و بیرون صحنه‌ای از پرده‌ی دوم نمایشنامه را با همراهی «جون یوناس» که بیشتر بعنوان یک راقص پست مدرن شهرت داشت بعهده می‌گرفت. با پیشرفت صحنه و در همان حال که موسیقی رقص تمام سالن تئاتر را فرامی گرفت هنریشه‌ها بیشتر فعالیت نشان می‌دادند؛ بطوریکه نوعی گذار مهیج و پرشوپ رازمندیکه بازیگران به سوی منطقه اصلی نمایش پایین می‌آمدند، رقم می‌زد. بعد سه صحنه‌های علیرغم پرشوپ رازمندیکه بازیگران به سوی چنین صحنه‌هایی علیرغم آنکه به لحظه تماشیکه چندان ارتباط واضحی با نمایشنامه‌ی الیوت نداشتند اما بگمان ارجاعی به نمایش *Rumstic Road* بودند. بسیاری از حوادث چنین صحنه‌هایی در داخل یک اتاق ضد صوت دوزنده‌ای شکل روی می‌داد درست به همان صورتی که در فضای دو پله‌ی صحنه می‌برد، چنین تداومی معمولاً تحت عنوان «سبک» شناخته می‌شود. هر اجرانوعی کار مجزا و مستقل است و هر نوع احساس تداومی - اصولاً - حاصل حضور بازیگران و فضای صحنه می‌باشد. با این حال گروه «ووستر» نایاب تقریباً نامحسوسی بر

بخوبی برای اجرای "Rumstic Road" نیز مصدق بینا می‌کند: «در این شیوه‌ی خاص، یک سری اعمال و حرکات ساده نشاعت می‌گرفت که خود آنها خلق و ظهر تصاویری مشابهی "Rorschachs" ... چنین تصاویری نه تنها شباهت به دیواره‌ی سیاه و سفیدی که در آین ملتیشن "دن" به کار می‌رود نبود بلکه چنان‌هم تفاظوتی با "نظريه‌ی بازتاب آينه‌اي" عملکرد روانشناس نداشت: در همه‌ی این‌ها غالباً چیزی که تماشاگران می‌دیدند بازتاب ذهنیات خودشان و بلکه حتی نمایش درونیات آنها بود...» علاوه بر این «گری» خاطرنشان می‌سازد که "Rumstic Road" اثری اعتراف گونه بود: نوعی فاصله‌گذاری، عاقبت توانستم به این ترتیب با نوعی فاصله‌گیری شفابخش، در حل معضل روپر و شوم.»

اما ز آنچه که کار تا اندازه‌ای حاصل نوعی دیگر اضای گروه بودو چون توسط "لوکمپ" کارگردانی می‌شد، چنان ممکن نبود که نوعی اثر خود نگارانه (انویوگرافی) از نمونه‌های مرسوم تلقن شود؛ قلمداد کرد. «علاوه بر همه‌ی اینها، پایه‌گذار شیوه‌ی نوبنی در اجرای خودنگارانه شد که در حقیقت می‌توان از آن به عنوان "خودنگاشتی گروهی" یاد کرد؛ نمایش شامل بدعتی خلاقاته در نحوه‌ی استفاده از اشیاء صحنه، صحنه‌آرایی، لباس و اشکال صحنه نگارانه و همچنین نقش مایه‌های تکرار شونده از هر نمایش تابعیت نمایش بعدی بود. چادر سرخی که زمانی محل زندگی موقت "گری" و "لوکمپ" در گاراز پر فرمینگ و پیش از نقل مکان آنها به اتاق زیر شیروانی شان با کمی فاصله از سالن تئاتر، بود... به همراه گرامافون‌ها، تلفن‌ها و... همه‌ی همه‌ی به دفعات بعنوان ابزار صحنه در نمایش‌های آلتی گروه مورد استفاده واقع شدند. نقشه‌ی کف صحنه در نمایش "Rumstic Road" همان نقشه کف "Nayatt school" بود که برگردانه شده بود و از زاویه‌ای متفاوت دیده می‌شود. معایبات پزشکی "Rumstic Road" بدل به هجویه‌ای مضحک معاینه سینه در نمایش *Nayatt school* شد و همین طور ای آخر....

بسیاری از این تصاویر و نقش مایه‌های تکرار شونده - کمی بعد - به نمایش (An Epilog juditt Point) در سال ۱۹۷۹ و دیگر آثار پس از آن راه یافت.

اگرچه هر گروه تئاتری با هر اجرایی بخشی از تاریخ خود را پیش می‌برد، چنین تداومی معمولاً تحت عنوان "سبک" شناخته می‌شود. هر اجرانوعی کار مجزا و مستقل است و هر نوع احساس تداومی - اصولاً - حاصل حضور بازیگران و فضای صحنه می‌باشد. با این حال گروه "ووستر" نایاب تقریباً نامحسوسی بر

سه فضای دوزنده‌ای Rumstic Road شامل فضاهای کناری و اتاق فنی الحاق شده به آنها که مبنای بسیاری از صحنه‌های اجرایی گروه ووستر شد در تصویری از این اجرای دیده می‌شود که "آپسالدینگ گری" سرگرم گفتگوی تلفنی با روانپرداز مادر خود خواست: "Brous porter" داخل اتاق فرمان و روپرتوی تماشاگران نشسته است و می‌تواند حرکات وی صحنه را از طریق آینه‌ای که جلوی تماشاگران قرار دارد ببیند. Libby Howes ... چنین تصاویری نه تنها شباهت به دیواره‌ی سیاه و سفیدی که در آین ملتیشن "دن" به کار می‌رود نبود بلکه چنان‌هم تفاظوتی با "نظريه‌ی بازتاب آينه‌اي" عملکرد روانشناس نداشت: در همه‌ی این‌ها غالباً چیزی که تماشاگران می‌دیدند بازتاب ذهنیات خودشان و بلکه حتی نمایش درونیات آنها بود...»

علاوه بر این "گری" خاطرنشان می‌سازد که آن سوی پنجه دیده می‌شود حضور دارد. درهای دو طرف اتاق کنترل از هم گشوده‌اند تا نقش یک گذرگاه ارتباطی را یافا کنند. زمانی که درها بازند تماشاگران می‌توانند حرکات و اتفاقات فضای درون اتاق را را ز طریق آینه‌هایی که بر روی جدار داخلی درهای نصب شده، مشاهده کنند. - group "گروه اجرا (performance)" با نمایش "ننه دلاور" به هند سفر کرد؛ این سفر ظاهراً بحران روحی - عاطفی گری "را که از سال ۱۹۶۷ و با خاطر خودکشی مادرش شوکه شده بود. برطرف کرد. در بازگشت از سفر، او و "لوکمپ" - «دقیقاً دربارهٔ خودامثال "ما" بود که به گذشته فکر می‌کردیم و در گیرش بودیم. "Rumstic Road" نمایشی بود که صریحاً یادگارهای خصوصی و زندگینامه‌ای افراد را در خود اجرا سهیم کرده بود. اجرای "Rumstic Road" مشکل از عکس‌های خانوادگی، نوار ضبط صوت حاوی بحث‌هایی میان "گری" و روانشناسان دو مادر بزرگ او و همچنین شامل درگیریهای وی با پدر بزرگ و روانپرداز مادرش بود؛ نکاتی که با خطر فاش ساختن مسائل سیار خصوصی خانوادگی، انتخاب مقاولات ابزار و مصالح نمایشی و البته استفاده‌ی غیرمجاز از یک مکالمه‌ی محramه مایین روانپرداز و مادر گری "جنجال و بلوایی در مطبوعات به پا کرد؛ سرآغاز همه‌ی آنچه که گروه را ناخواسته در گیر خود می‌ساخت. نمایش مذکور چیزی مثل "سفر روز به درون شب" "بوجین اونیل" که شرح حال مستندی از خانواده‌اش بود و یا حتی مثل "باغ و حش شیشه‌ای" "تسی ویلیامز" که به نوعی زندگینامه‌ی شخصی اش محسوب می‌شده از جبهه‌ی مستندی برخوردار نبود. تنش میان انتخاب ابزار تلح و گزندی نمایشی (به خصوص آن نوار صدای مربوط به روانپرداز حتی فارغ از مسائل اخلاقی، با خاطر بی احساس بودن روانشناس ناگوار و اذیت کننده بود...) و البته شیوه‌ای که خود "لوکمپ" و بازیگران از آن برای اجرایی راجع به جنون به کار گرفته بودند، حاصلی جز عکس العمل میهم و گاه گیج کننده‌ی تماشاگر و متنقد به همراه نداشت. توضیح گری "راجع به روند افرینش" "Sakonnet point" عیناً

تئاتر آوانگارد

هنر اجرا و خاستگاههای گروه "ووستر" Performance

مترجمان: میترا علوی طلب، شهریز یوسفیان

چنانی در عمق روان هر کس است.
تک گوییهای گری، اگرچه توانست خالق اجراهای آوانگارد و متفاوت و متفکرانهای باشد با این حال در قالب قصه گویی فرینده و ریاکار، تماسگیر را کاملاً خالع سلاح کرد.

پس از آنکه پویایی گروه "روبه تغیر" گذاشت و بخصوص بعد از آنکه مسجل شد گری "گرایش به سمت و سوی دیگر پیدا کرده است. اپلولگی (موخره) از یک تریلوژی تحت عنوان "pointJudith performance group" رویه تغیر مذکور را در حکم و داد اسپالدینگ گری بعنوان یک شخصیت نمایشی و همینطور یک بازیگر قلمداد کرد. اسپالدینگ گری در نمایش "Slippery slide" در center Lincoln (سال ۱۹۹۷) - اگرچه سخنرانی‌های گری از طریق تک گویی هایش کم کم رواج پیدا می‌کرد و این رونمایش را می‌کوфон ها هم پیشتر می‌شنندن با این حال، شکل میز ساده اولیه لیوان آب و دفترچه‌ی یادداشت وی همچنان ثابت باقی می‌ماند. این قطعه نمایشی شامل نمایش‌نامه‌ی تحت عنوان «سکو» نوشته‌ی "jim strahs" می‌شد که خاص گروه نوشته شده بود و راجع به مردانی بود که در یک سکوی نفتی کار می‌کردند؛ همراه با فیلمی از "Ken Kobland" به نام "کنار دریا" درباره زندگی روزمره‌ی چهار راهبه که توسط اعضای گروه و البته هماره با گری "بازی می‌شد؛ به اضمام نسخه‌ای سیزده دقیقه‌ای از "سفرهای طولانی روز درون شب" اونیل. اجرای نمایش فوق، تحول شگرف دیگری را به همراه داشت. در همان زمان که Point Judith در دست تهیه بود، "شختر" سرگرم کار بر روی یکی از نمایش‌نامه‌های "زن" (بالکن) باحضور همان هنریشیگان و البته چند بازیگر خارج از گروه بود. تنش‌ها اوج پیدا کرد و مشخص شد که افراد بسیاری از هسته اولیه group Performance (گروه اجرا) اکنون بیشتر حامی و همراه "لوکمپ" شده بودند تا "شختر". توصیف می‌کند: هنریشیگان گروه مزبور شامل (گری، واوت، ویلم دافو، لیبی هاوز) به استخدام درآمدند؛ آنها آمدند گفتگوهای ایجاد گرفتند و بعد نمایش را به اجرا «بدنبال دو اجرای ۱۹۸۰، شختر گروه اجرا» را ترک کرد و سایر اعضای باقیمانده نیز نام گروه ووستر را برای خود برگزینند؛ نامی که رسمًا همواره با group Performance عجین شده بود. "گاراز پر فرمینگ" (مکان اجرایی خاص گروه) در نتیجه‌ی بخشی از این تحولات به گروه تاثیری جدید (ووستر) انتقال یافت. گروه "ووستر" به عنوان یکی از محدود کمپانی‌های تاثیری نیویورک که صاحب جا و مکان مشخصی بودند از ثبات و امنیت شغلی ویژه‌ای - که به ندرت در سایر گروه‌ها دیده می‌شد - برخوردار گشت و همین نکته موجبات بقا و استمرار آرامه‌ی کرد.

در خود داشتند همگی به نحوی فرینده و زیبایند. ادای مونولوگ‌هادر همان حال که وی روبروی حضار و پشت میز ساده‌ای نشسته است اجرا می‌شد؛ داستانهای به ظاهر بیچیده که به لحاظ مضمون با حکایات دوران بچگی اش در هم تبیه شده شامل تجربیات گذشته، دعوا مراجعته‌های عصبی تواهم باوساسهای و ویژگی‌های زندگی قرن بیستمی و البته شخصیت‌ها و افرادی که وی در سر راهش با آنها مواجه شده بود.

نک گویی‌ها بنوعی احساس سادگی و خویشاوندی ادا می‌شد؛ گویی از زبان میهمانی دوست داشتنی و نزدیک سر میز شام. تمام آن رُست‌های تیک‌های عصبی و البته همه‌ی آن جرعه جرمه لذت بردن‌های غیر ارادی با نهایت دقت و در قالب حرکات مژوون شخصیت عصبی، تاخندیش و مضرابی که در پس این مونولوگ‌های طولانی در جستجوی "احظه‌ی ایده‌آل" و یا در تقلای بسیار برای خردیک خانه، رنج می‌برد اگرچه کاملاً از روی خود ویگرداری شد. با این حال چیزی مگر یک کاراکتر نبوده و تفاوت مابین خود گری و کاراکترش خالق نوعی بیگانه‌سازی برشی و فاصله‌گذاری زیبایی شناسانه بود. در داستان ناتمامی از "خورخه لوییز بورخس" به نام "Exactitude in scienco" On نقشه‌کش‌های برای یک امپراطوری نقشه‌ای فراهم می‌کنند که در نهایت دقت و با جزیات کامل نقطه به نقطه قالمرو امپراطوری را تحت پوشش خود قرار می‌دهد تا آنکه عاقبت امپراطوری از هم پاشیده شده و نقشه آن نیز تکه تکه و پاره می‌شود.

ماسک صحنه‌ای گری و همینطور همه بازیگران این نوع اجراهای زندگینامه‌ای حکم همان نقشه‌ی داستانی بورخس را دارند؛ گویی به نحوی تخلیی کاملاً از روی اصل آن تهیه شده‌اند. با این حال فارغ از اینکه این ماسک چقدر دقیق است همیشه تنها عنوان یک نقاب در نظر گرفته می‌شود و نه اصل شخصیت؛ تماساگر به موجب همین قرارداد است که مزکیت توجه خود را نسبت به رویداد نمایشی از دست نمی‌دهد چرا که این احساس نه صرف‌واپسیت به جنایت داستان و یا خود داستانگو است بلکه به عدم تمایز میان این دو (داستانگو و داستان جنایت) بستگی دارد. علاوه بر این، روایت‌های گری بعنوان بازیگر، تماساگران را با نکاتی مواجه می‌سازد که برای آنها آشنا و از نظر جنسی تحریک‌آمیز است و حتی در بسیاری موارد غافلگیر کننده می‌نماید؛ موضوعاتی از قبیل بلوغ جنسی، نزدیک شهوانی به هم‌جنس بازی، راه اندازی مسابقه طناب کشی با شرط قتل عام در کامبوج و خلاصه هر نوع میل مفرط به نوعی عشرت فردی. بر این اساس گوش دادن به گفتارهای گری در حکم شریک جرم شدن در لذت ارتکاب گناه و به مثابه‌ی سفری آمیخته به چشم

تجربه می‌کرددند. نمایش با حضور چند میهمان که نقش آنها را کودکانی بالباس هایی بسیار بلندتر از قد و قواره‌شان - که اغلب مربوط به نقشهای نمایش‌های قبلی می‌شد - به سانجام می‌رسید؛ نسخه‌ای مخرب و دیوانه‌وار از صحنه‌ی تهایی "میهمانی کوکتل". علاوه بر این درست در لحظه‌ای که Ron vowter در نقش "آوارد" گرامافونی را روشن می‌کرد، فیلمی داخل اتاق ضد صوت نمایش داده می‌شد که celia coppleston را نشان می‌داد. ضبط صوت‌های روی میز و روی تو ماشگران دقیقاً میهمان هایی بودند که در Rumstic Road مورد استفاده واقع شدند. "لوکمپ" صحنه را نوعی تاء کید بر ارتباط میان دو بخش قبلي تریلوژی عنوان کرد. «اکنون دیگر اشیاء صحنه، تصاویر و همه چیز دو برابر یا سه برابر شده‌اند؛ یک تلفن سه تا شده است. یک چادر سرخ بدل به سه چادر، یک اتاق بمنظوره اتاق می‌رسد و یک ضبط صوت شش تا؛ به این شیوه هر صفحه گرامافونی به دفعات تداعی شده و همزمان با هم به گوش می‌رسند. بچه‌ها شروع به شکستن لیوان‌ها کرده و چیز می‌کشند. مردبه Peter Quilpe تیراندازی می‌کند او و اندود به مردن می‌کند. جولیا به خواب می‌رود و این کار را روی کف صحنه انجام می‌دهد. آنکس یک ملافه روی خودش کشیده و کف صحنه دراز می‌کشد. "لاوبینا" ظاهر به مرگ در آغوش "آوارد" می‌کند؛ او در حالی که سرش درون چادر است نکانی می‌خورد و دراز می‌کشد. بیار نمی‌شود. "اسپالدینگ" در نقش "سیره‌نری هارکورریلی"، شخصیت‌های مردو زن، از نزدیان بالا رفته و در سکوی بالای تماساگران می‌نشینند؛ درست مقابله سه ضبط صوت. ابتدا شروع به گوش دادن آنها می‌کند و بعد صفحات گرامافون را خواشیده، می‌برند و خراشان می‌کنند و عاقبت آنها را می‌سوزانند. مرد و زن از دیوار عقبی صحنه بالا می‌روند و باطی کردن عرض دیوار در پشت قطعات کاغذ دیواری سفیدی که تمام فضا را پر کرده نپدید می‌شوند. اسپالدینگ به اتاق ضد صوت برمی‌گردد و صفحه گرامافون "on the fanok" Partias باخ را می‌گذارد (گرامافون یک کودک). «گری" اجرای Rumstic Road را با معرفی کردن خود به تماساگران و خواندن یک نامه آغاز کرد؛ در Nayatt school اونونولوگ طولانی را داد که تقریباً به نوعی سخنرانی از پشت میز برای حضار شیاهت داشت. ورود مونولوگ‌های طولانی و خطابهای به داخل ساختهای نمایشی اجراهای بعدی برای شخص گری "که همواره در بی برقارای نوعی ارتباط بی واسطه با تماساگر بود اقامتی بسیار مهم و متهورانه بشمار می‌آمد. وی در اوایل سال ۱۹۷۹ مجموعه‌ای از این تک گوییهای زندگینامه‌ای خود را به اجرا درآورد؛ گری "استاد داستانگویی است چنان که تک گوییهای وی در عین درگیر نمودن تماساگر و لذت بی شائبه‌ای که

فوران جنگ (۱۹۶۴)

یک نمایشنامه از پیتر هاتنکه

ز بینی نفس می‌کشد و نان و کالباس را به قطعاتی بزرگ می‌برد کاغذ صدای چریک چریک بلندی می‌دهد. او نان و کالباس را روی هم پرس می‌کند و سریع آنها را به طرف هاش می‌برد. سرش را تا آخره طرف پشتی نیمکت می‌گیرد و دو انگشت رادردهاش می‌کند و بالا فصله شروع به جویندن نان و کالباسی می‌کند. حالا صورت خسته او به خاطر واگن قطاری که تازه روی ریل وارد شده است، کنجدگاو می‌شود. روی ریل دیگری، قطار دیگری وارد ایستگاه می‌شود. مرد کلاهش را به عقب می‌زند. گردن او تندیدن جلو و عقب می‌رود. مرد کلاهش را سر جایش می‌گلارد و با انگشت لپه آن را لمس می‌کند، بعد کلاهش را بر بمی‌دارد و با انگشتان کشیده، کناره‌های آن را پاک می‌کند. دوباره کلاهش را سریش می‌گذارد. گردن او تندیدن عقب و جلو می‌رود و صورت مرد راسیه می‌پوشاند. در آخر لقمه را قورت داده است. دوباره قطاڑی وارد می‌شود و صورت مرد راسیه می‌پوشاند. زن سمت راست مرد صفحه‌ای را می‌خواند که قسمت بالای آن در اثر آفتان قوههای شده است. در واقع الان او کتاب را روسی زانوهایش گذاشته است و همانطور که نشسته از بالا به ان نگاه می‌کند. بدون آنکه لب هایش را تکان بدهد. دستی که کنار آن روی گزده است بحالا گونه‌ی سمت راستش را که بی‌پاس است لمس می‌کند ولی نمی‌تواند جای زخمی که از شقیقه‌اش تا پره بینی کشیده شده است را کاملاً بپوشاند. انگشت‌های داخل دستکش، چشمدان کنار پایی او را لمس می‌گذارد. در زیر چشم‌های خانوار خاکی از زد انگشت‌هایی می‌ماند. دنگشت لوكوموتوبی کشیده است. وقتی که او دستش را دوباره بالا می‌برد اول کتاب را لمس می‌کند مثل اینکه بخواهد آن را بردارد اما بعد چشم‌هایش را مالدو این دست را نیز روی دست دیگر روی زخم می‌گذارد. در زیر چشم‌های خانوار خاکی از زد انگشت‌هایی می‌ماند. بچه هایش را روسی هم می‌اندازد از روی کیف بلند می‌شود و از او چیزی می‌پرسد. زن جوایی نمی‌دهد. بچه دوباره با همان لحن سوالش را تکرار می‌کند. حالا در حالی که به طرف بجه می‌چرخد جواب می‌دهد. بچه او را نگاه می‌کند. زن دوباره جواب را تکرار می‌کند. صدای او بلند است. قغارها روسی ریل‌های زیادی وارد می‌شوند. بچه ایستاده می‌ماند. دست‌های زن کنار خوانده رمان روی پاهاش است. انگشت‌های دو دست در هم فرو رفته و کشیده هستند. بالاتر از همه‌ی الان شست دست راست است. زیر آن هم در سایه شصت چپ. انگشت اشاره راست بر روی قوزک انگشت اشاره دست چپ که در شکاف بین انگشت اشاره و میانی دست راست است. انگشت میانی دست راست دوباره شاره به سمت مخالف دارد. حالا چون دست راست روی دست چپ است (قبل از این دست چپ روی دست راست بود)، دیده می‌شود که این دست دو انگشت آخری راندارد. لان دیگر بین قطارهای روی ریل که دیگر هیچ کس از آنها پیاده نشده و ایستگاه را ترک نمی‌کنند، آنقدر تاریک شده که رگ‌های پشت دست فقط در سایه‌های سیاهشان روی پوست تاریک روشن به سختی دیده می‌شوند. یک‌فعله همه مردم شروع به حرف زدن می‌کنند. حتی زن هم به این سمت خم شده و حرف می‌زند. صدا به صدا نمی‌رسد/ بالا فصله بعد از اینکه مسافران ایستاده کنار دیوار در باز بزنی از داخل سالن سر و صدای پاها را می‌شنوند، بار و بنه را برداشته و از طرف در به سمت رادیاتور شوکاژ می‌آیند. لنگه‌های در ازمانده و محکم به دیوار می‌خونند. یکی از درها در حالی که به طرف داخل باز و بسته می‌شود بارافت و برگشت خود نوسان لنگه که دیگر را متوقف می‌کند به طویله که هر دو به حالت ایستادن نزدیک می‌شوند. با وجود این قبل از اینکه لنگه‌ها بی حرکت باشیستند، مسافران دیگر از راه می‌رسند، وارد می‌شوند لنه‌هاهم دوباره باز می‌شوند و دستگیره‌ها محکم به دیوار می‌خونند. دوباره بعدیها که می‌آیند از برگشتن لنگه‌های در جلوگیری می‌کنند: به این حالت که بار و بنه‌ی گرد و خاکی شان را بادست‌های کشیده جلو خود گرفته‌اند، را چمدان و کفها و تخت کفش‌هایی کلی شان لنه‌های در را عقب می‌زند قبیل از اینکه لنگه‌ها به حالت برگشت طبیعی شان به شانه‌های داخل شوندگان بمالند بعدی ها که از پشت سر از میان چهارچوب وارد می‌شوند، با پهلو آنها را به طرف دیوار هل می‌دهند. دوباره بعضی‌ها که فقط چند قدمی از گروه جلویی فاصله دارند پشت سر آنها به سختی باستگیره‌ها در در جهت مخالف آنها بر بمی‌گردند، چند حظه بعد از اینکه تازه در رها شده است. با یک تکان از نوبه طرف دیوار زده می‌شود. مسافران بعدی که می‌آیند چنان به گروه جلویش چسبیده‌اند که نمی‌توان کسی را تشخیص داد. بالاخره نفرات آخری در حالی که جمع می‌شوند با سرهای پراز گرد و خاک در ورودی را نباشته می‌کنند و لنگه‌های در در این حالت بحکم می‌باشند. بدین اینکه در حرکتی بکنده به گچ دیوار فشار می‌دهند و دستگیره‌گرد به خاطر گچ سفید می‌شد. دناره ماند.

قبل از این دسته‌های این زن آرام روی پاهایش بودند دست چپ سر انگشت وسطی دست راست را گرفته بود. انگشت کوچک دست راست که جدا از بقیه صاف ایستاده بود روی آخرين دکمه پالتو بود. قوزک مچ‌های او به سختی از پوست چروک او بیرون می‌زد. بقیه انگشتها با دست دیگر گرفته شده بودند، در حالی که سرشاران روی بالا و سیخکی توی هوا بودند. آنها هم به رنگ پوست رنگ پریده انگشت هایی بودند که آنها را محکم گرفته بودند. ناخن‌های کوتاه در زیر نوری که از سکوی قطار می‌تابید، برق می‌زند، با صورتی افتابه بر روی شانه‌هادست‌هایه آرامی بر روی پالتوی سیاه خاک الود بالا و پایین می‌رفند/ به زحمت پشت پلک‌های محکم بسته شده خواهید/

دستهای مرد کنار او، تکه هایی از نانی می‌بریدند که آنطرف مرد کنار او روی نیمکت قرار داشت. کاغذی که روی چوب‌های سیاه پنهن بود و قتنی که مرد در حالی که فین فین می‌کرد روی آن خم شده بود و نان کالباس را به تکه‌های کوچک می‌برید، چربیک چربیک صدامی داد. او تکه‌های کالباس را روی تکه‌های نان می‌گذاشت و چاقو را تا آخر در آن‌ها فرو می‌کرد طوریکه تغیه چاقو از آنطرف بیرون می‌زد و باتفاق آنها را بر می‌داشت. قبل از اینکه دست هایش را رگ هایی که در زیر نور سکوی قطار، روشن می‌زند، غذا را به طرف دهانش ببرند، آخرین لقمه را جوییده بود و بالا فصله بعد از بعیند آخرین لقمه و دهانش را دوباره باز می‌کرد.

سرش را به طرف پشتی نیمکت می‌گرفت و به صورت مایل نان و کالباس را طوری از بالا به پائین در حفره دهان فرو می‌برد که بناخن و انگشت اشاره لب بالایش را می‌کرد. بعد دهانش را سریع روی تیغه چاقو می‌بست. دست مرد با شدت و با صدای خفه‌ای چاقو را از نان بیرون می‌کشید و با گوششی کاغذ، که دست دیگر آن را دولا کرده بود چاقو را پاک می‌کرد. در این حالت صورت او به طرف کاغذ نبود، بلکه نگاه او به در و رویدی و دیوارهای دو طرف آن بود. جاییکه مسافران دیگر با زانوهای دیگر باز از فرط خستگی، ایستاده و سکوی قطار را نگاه می‌کرند/

زن سمت راست این مرد غرق در خواندن رمانی بود که عنوان آن پیدا نبود. چون زن کتاب را تاکرده بود. حتی نوشته‌های کتاب هم دیده نمی‌شدند چون صفحه‌ای که به این طرف بود و صفحه‌ای که نگهداشتene بود تا برگ داند و بخواند از بالا تا نصفه زیر نور آفتاب زد شده بودند. قسمت پایینی صفحه‌ها هم با وجود اینکه سفید بودند زیر انگشتان دست زن که با دستکش پشمی خاکستری پوشیده شده بودند، پنهان بودند. دست دیگر زن که روی نیمکت کنار غذای مرقد قرار داشت بدون دستکش بود و قبل از اینکه صفحه‌ی خوانده شده را برگ بزنند سر انگشت این دستش را به زبانش زد. ناخن‌ها بر از اشیا عمیق سیاه بودند طوریکه در زیر نوری که از سکوی قطار می‌تابید، برق نمی‌زند. صورت او هم پشت کتاب دیده نمی‌شد. دست‌های زن کنار زنی که کتاب می‌خواند، مثل زن اولی روی پاهایش بودند. انگشت‌های دستهای دهنده هم پوشیده شده بودند. بالای همه انگشت شست دست چپ بود، انگشت شست دست راست زیر آن و در سایه‌اش بود. انگشت اشاره دست چپ روی قوزک انگشت اشاره دست راست بود که سر این انگشت در شیار بین قوزک انگشت اشاره و انگشت میانی دست چپ قرار داشت. انگشت میانی دست چپ در جهت مخالف آن قرار داشت ولی زیاداز شیار انگشت‌های مقابل بیرون نیامده بود که روی قوزک میانی بخوابد، بلکه کمی بیشتر از قوزک میانی بیرون بود. این انگشت از انگشت‌های دیگر چاق‌تر بود چون سرما زده بود و قرمز تیره می‌زد طوریکه انگشت کوچک و انگشت انگشتی که محکم روی هم پرس شده بودند در غرب سالن خیلی سفید به نظر می‌رسیند. انگشت‌های دیگر دست راست پیدا نبودند. این زن خواب نبود، نه نان می‌برید نه کتاب می‌خواند. اوقات با کنجکاوی دور و بر رانگاه می‌کرد. وقتی که سایه اولین قطار به آنجا که او نشسته بود افتاد و سالن را تاریک کرد، چشم‌های او به سرعت بین روسری‌های خاک الود دود می‌زد/

الان اما دست چپ زن اولی فقط انگشت اشاره و میانی دست راست را گرفته است قوزک‌هایی مچ از تیز و سفید از زیر پوست کشیده بیرون زده‌اند. دور قوزک دستهایش شده است مثل سر انگشتان و ناخن‌های دست راست که هنوز برق می‌زنند. هر باری که قطار سکو را ترک می‌کند صورت و دست‌های او در سایه قرار می‌گیرند. پلک‌هایی که او در ابتدای تاز خواب شدیار شد باز کرد، هوابرا بسته هستند هرچند مهه‌هایی لرزند. قطار دیگری قبل از ورود سوت می‌کشد. دست‌های مرد نان و کالباس را که آن طرف مرد روی نیمکت گذاشتene است مرد نمی‌نده. وقتی که مدد، جالکه، و نان، و کالباس، خم شده است و با صدای،

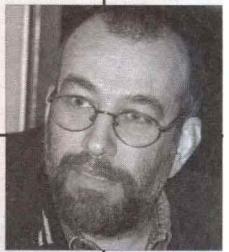
All for One, One for All

Farhad Mohandespour

We Iranian people live in a multicultural world. Although because of some characteristics it seems that we live in a Separate Island. But we unavoidably live in a multicultural society. It is remarkable that Muslims and Especially Iranian people have always lived in multicultural society. During the first Centuries A.H., negligence and indulgence was the base of multicultural society (Christian, Jewish and Islamic) and Iran whether at the reign of Cyrus or afterwards was not only a shelter for homeless jews and Yahya's fellows but Indian and Georgian emigrants. The wars between Iran and Rome were a common base for Iranians' culturalisation process. Zar and Bad (The Wind) rituals are also the African blacks' presents whom were themselves from Portugal, Rome etc. inhabited in Iran.

The main part of Iranian rituals and ceremonies are multicultural. Siavash the hero is the symbol of a social effort to bring about the multicultural society and inversions of Soog-e-Siavash to Imam Hossein Ta'zieh, is the sign of these two rituals' mingle. Soog odes and epic resulted in Siavash and Imam Hossein tragedies, are the yellings and protests and memos of people who wanted to be the heroes of a multicultural society.

The reigning bilateral thinking which makes the society isolated, close and classified change them into tragic characters and contemporary Iran tries to rewrite them to rebuild democracy and freedom. The attempt is observable in the interactions of Siah (The Black) and Haji. This time crying is substituted by laughter. The black is a hero so anti-idealistic and worldly in search for the lost society who laughs at Haji's useless efforts to reign the unicultural society. The contemporary Iranian theatre should be at the service of a society knowingly seeking a fresh language among all-social changes and multicultural world. It has not tates the historical prosperity someday to wake up in a multicultural world be independent, fresh and contemporary far from imitation. During year 2003 we met two distinct performances of Ta'zieh and Takhteh Hozi in which two modern characters are in place of historical heroes making a fresh relationship to the audience: "Shazdeh Koochloo Shabih-Khani" directed by Asghar Dashti and "A Farce Similar to a Murder" directed by Hossein Kiani.



همه برای یکی، یکی برای همه

فرهاد مهندس پور

ما ایرانیان در جهانی چند فرهنگی زندگی می کنیم. هر چند به خاطر پاره ای و بیشگی ها به نظر برخی، تمایزات ما آنچنان است که بتوانیم فرض کنیم در جزیره ای جدای از جهان زندگی می کنیم، ولی ما خواه ناخواه نه تنها در جهانی چند فرهنگی که در جامعه ای چند فرهنگی زندگی می کنیم.

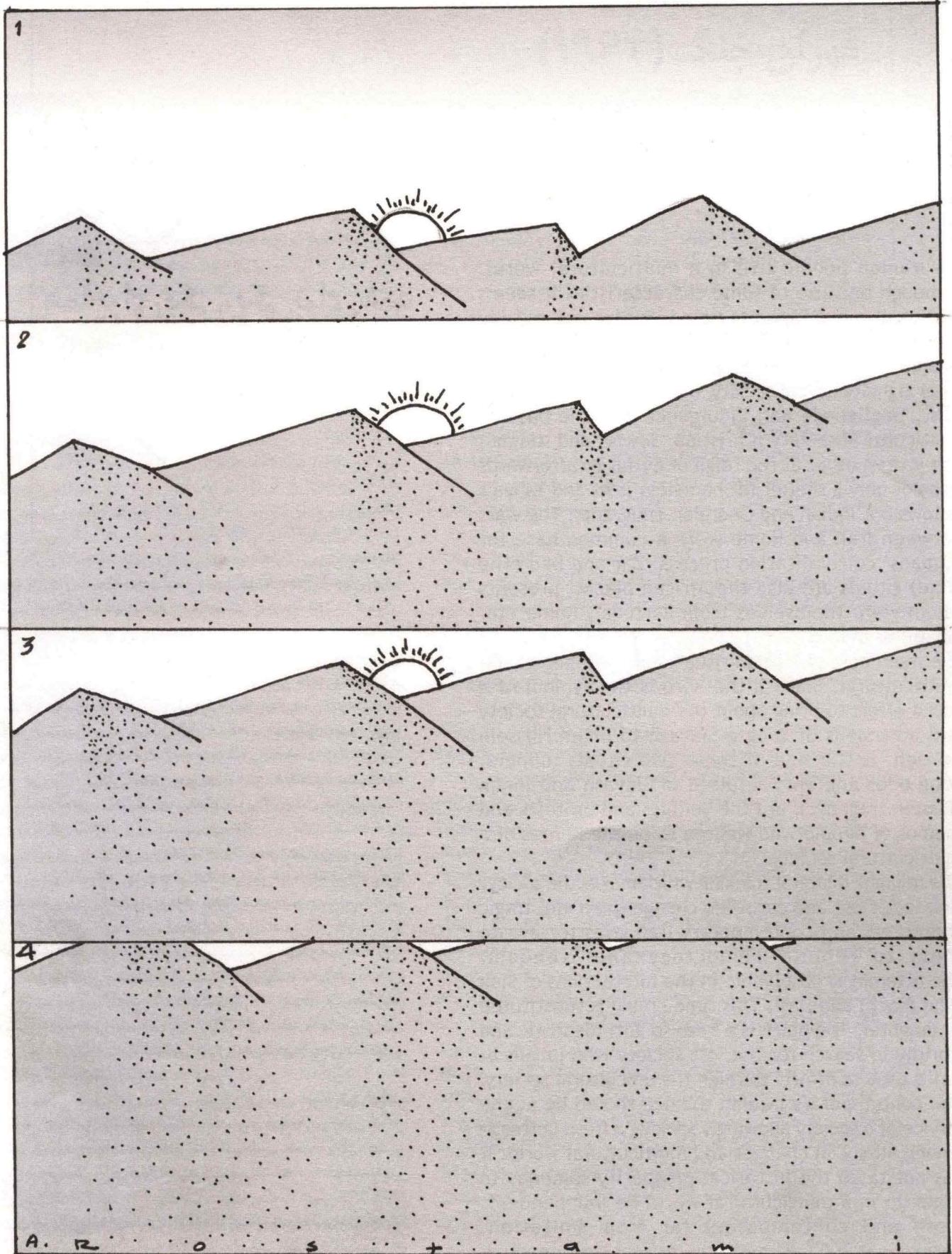
نکته ای جالب این است که مسلمانان و به ویژه ایرانیان همیشه در جامعه ای چند فرهنگی زیسته اند. مسلمانان قرون اولیه هجری تساهل و تسامح را بنای جامعه چند فرهنگی (مسیحی، یهودی، اسلامی) خود قرار داده بودند و در ایران خلیی پیش از این ها، چه در دوران پادشاهی کورش (سیروس)، و چه بعد از آن، ایران همیشه نه تنها مامن یهودیان اوواره و صائبین (پیروان یحیی معدان) که مهاجران هندی و گرجی بوده است. جنگ های بین ایران و رم نیز برای ایرانیان بستر سیز و پذیرش فرهنگ ها بوده است. آینه های زار و باد هم ارمنان سیاهان افريقيابي بوده که خود بردگان پرتغالی ها، رمی ها... بوده اند ولی در ایران باقی مانده اند.

اگر بخواهیم روشن تر و بی پرده تر بگوییم باید اضافه کنیم که بخش اعظم آینه ها و مناسک نمایشی و سنتی ایرانیان خاستگاهی چند فرهنگی دارند. سیاوش قهرمان تلاش برای وقوع جامعه ای چند فرهنگی است. و تبدیل و تغییر سوگ سیاوش به تعزیه امام حسین (ع)، نشانگر زمینه ای مشترک شکل گیری این دو آینین و انباطی آنها بر هم است.

سوگ چامه ها و حمامه هایی که به تراژدی های سیاوش و امام حسین انجامیده اند، فریادها و اعتراضات و خاطره داشت و تصمیم کسانی است که می خواسته اند قهرمان جامعه ای چند فرهنگی باشند. جلال آنها با تفکر حاکمیت یکسو نگر - که جامعه را یکپارچه، ایزو لم، بسته شده و دسته بندی شده می خواسته اند - آنان را به قهرمانان نمایشواره های تراژیکی بدل کرده است که جامعه امروز ایران در قرائت نوین خود از زندگی فردی و جمعی، در تکالیوی دموکراسی و آزادی آنان را بازسازی می کند.

در نمایش تخت حوضی همین تلاش در چالش سیاه با حاجی نشان داده می شود. این بار خنده جای گریه را می گیرد. سیاه قهرمانی است به مراتب غیر آرامانی و زمینی که در جستجوی توازن از دست رفته اجتماعی، تلاش های مدنیونه ای حاجی را برای سلطه بر تصور جامعه ای تک فرهنگی و بازی کردن نقش فرهنگ برتر ریخدنده می کند و خنده و ارش می سازد.

تئاتر امروز ایران باید تئاتر جامعه ای باشد که آگاهانه در زمینه تغییرات اجتماعی نوین و جهان چند فرهنگی به دنبال زبان تازه است. تئاتر امروز ایران هنوز طعم توفیق تاریخی را که روزگاری تعزیه و تخت حوضی داشته اند نپوشیده است، ولی تئاتری است که تلاش می کند تا در جامعه ای چند فرهنگی اش بیدار شود و مستقل، تازه و امروزین باشد و تقید نکند. در سال ۱۳۸۲ شاهد دو اجرای متفاوت با زمینه های تعزیه و تخت حوضی بوده ایم که در هر دو قهرمانان امروزین جای قهرمانان تاریخی را پر کرده اند و توanstه اند ارتباطی امروزین با مخاطبان خود برقرار کنند: "سبیه خوانی شازده کوچولو" به کار گردانی اصغر دشتی، و "مضحكه شبیه قتل" به کار گردانی حسین کیانی.



هیچ چیز غیرقابل قبول تراز یک مرگ غیرقابل قبول نیست.

(روزنگرانتز و گیلدنسترن هر دو مرده‌اند (تام استاپارد)

Nothing is unacceptable than an unacceptable death.

Tom Stoppard



Khanali siami / The Red Day (Hadi Etekhazade)

سازمان هنرهای نمایشی
جمهوری اسلامی ایران

نمایشنامه سالانه عکس تئاتر ایران ۱۳۸۲
IRANIAN THEATRE PHOTOGRAPHY 2003

موزه هنرهای نمایشی
Dramatic Arts Center

3

Daily Bulletin

22nd

International
Fajr Theatre Festival
2004