اخبار صحنه

اتابک نادری به جای سعید کنگرانی

پس از اعلام انصراف سعید کنگرانی از حضور در نمایش «اکبر آقا آکتور تئاتر» اتابک نادری جایگزین این بازیگر شد. محمود فرهنگ مدیر تالار سنگلج با اعلام این خبر در گفت‌وگو با سایت ایران تئاتر گفت: «طی صحبت‌هایی که با اکبر عبدی در مورد اجرای نمایش «اکبر آقا آکتور تئاتر» داشتیم قرار بر این شد که این نمایش از اواسط تیر ماه با بازی سعید کنگرانی در تالار سنگلج اجرا شود، اما به‌دلیل مشغله‌های کاری سعید کنگرانی، اتابک نادری جایگزین این بازیگر شد.» وی در ادامه افزود: «زمان اجرای نمایش «اکبر آقا آکتور تئاتر» از اواخر تیر ماه به ۱۵ مرداد ماه موکول شد که به مدت ۴۵ شب در تالار سنگلج اجرا شود. این نمایش که پیش فروش بلیت‌های آن احتمالاً از ۲۵ تیر ماه آغاز خواهد شد هر شب ساعت ۲۰/۳۰ در این تالار اجرا می‌شود.» وی در پایان درباره دیگر فعالیت‌های تالار سنگلج خاطر نشان کرد: «بابک نحرین که یکی از کارگردانان تئاتر تبریز است چند اثر نمایشی برای اجرا در تالار سنگلج ارائه کرده است که پس از بازخوانی برای اجرا در این تالار در نظر گرفته می‌شوند.»

تئاتر در شهرستان‌ها

حسین پارسایی رئیس اداره کل هنرهای نمایشی آمادگی خود را برای مشارکت با استان‌ها در زمینه تولید و آموزش تئاتر اعلام کرد. اتابک نادری مسئول دومین گردهمایی کارشناسان نمایش سراسر کشور با اعلام این خبر در گفت‌وگو با سایت ایران‌تئاتر گفت: «در این گردهمایی که هفته گذشته در اردبیل برگزار شد، رئیس مرکز هنرهای نمایشی در خصوص سیاست‌های تئاتر کشور آمادگی خود را برای مشارکت با استان‌ها، اعزام گروه‌های حرفه‌ای تئاتر تهران به استان‌ها و برگزاری هفته تئاتر و حمایت از آثار فاخر استان‌ها اعلام کرد.» مسئول دومین گردهمایی کارشناسان نمایش سراسر کشور در اردبیل در خصوص شرایط جدید عضویت انجمن‌های نمایش اظهار کرد: «طی صحبت‌هایی که پیرامون شرایط جدید عضویت در انجمن‌های نمایش صورت گرفت، مشخص شد برخی از انجمن‌های نمایش شهرهای کوچک فاقد شرایط جدید هستند و باید تعطیل شوند تا طبق شرایط جدید اعضای آن مشخص شوند که به شأن و منزلت انجمن‌های نمایش آسیبی وارد نشود.» نادری در پایان خاطر نشان کرد: «این گردهمایی برای اولین‌بار است که در اردبیل برگزار می‌شود و اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی اردبیل در این راستا همکاری چشمگیری با ما داشتند.» گفتنی است سومین نشست کارشناسان استان‌ها، اوایل شهریور ماه به منظور ارزیابی عملکرد دبیرخانه‌ها طی ماه‌های آینده برگزار خواهد شد.

تاسیس دفتر مطالعات تئاتر آسیا

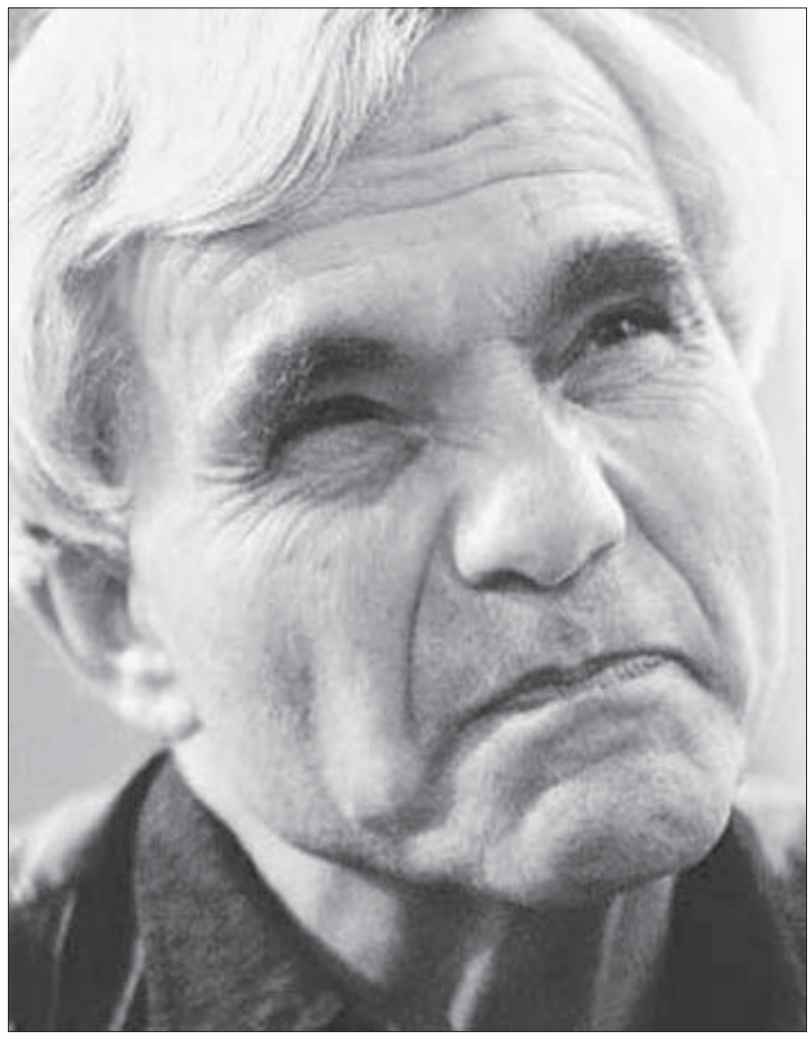
به پیشنهاد دکتر مجید سرسنگی دفتر مطالعات و تحقیقات تئاتر آسیا در ایران مستقر می‌شود. دکتر مجید سرسنگی عضو کمیته اجرایی ITI با اعلام این خبر به سایت ایران تئاتر گفت: «در سفر اخیر به فیلیپین و حضور در کمیته‌های آسیایی ITI، پیشنهاد دادیم که دفتر مطالعات و تحقیقات تئاتر آسیا در ایران مستقر شود که پس از رای‌گیری مورد تصویب قرار گرفت. مجوز تاسیس این دفتر را گرفته‌ایم و امیدوارم با حمایت اداره کل هنرهای نمایشی این دفتر هر چه زودتر تاسیس شود تا به‌این وسیله در حوزه تئاتر آسیا به عنوان یک پایگاه برای بخش پژوهش عمل کنیم.» وی اولین اقدام این دفتر را برگزاری کنفرانس بین‌المللی تئاتر آسیا دانست و توضیح داد: «پیشنهاد داده‌ایم که در سال ۲۰۰۷ میلادی برگزارکننده اولین کنفرانس بین‌المللی تئاتر آسیا در ایران باشیم که البته این اقدام به کسب مجوز ITI و همچنین مجوز اداره کل هنرهای نمایشی نیاز دارد.» وی در پایان حضور نماینده ایران در کمیته اجرایی ITI را یکی از نقاط قوت در تصویب این طرح دانست.

بازبینی نمایش‌های عروسکی

هیات بازبینی یازدهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر عروسکی تا اوایل مردادماه معرفی می‌شوند. جواد ذوالفقاری قائم مقام دبیر یازدهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر عروسکی در گفت‌وگو با سایت ایران‌تئاتر گفت: «یک گروه سه‌نفره برای بازبینی آثار نمایشی داخلی انتخاب می‌شوند که از اول مرداد ماه کار خود را آغاز خواهند کرد.» وی درباره فعالیت بخش پژوهش این جشنواره گفت: «تاکنون در قسمت انتخاب کتاب‌های بخش پژوهش که مسئولیت آن را شیوا مسعودی بر عهده دارد چند عنوان کتاب مورد بررسی قرار گرفته‌اند که تا چند روز دیگر نتیجه آن مشخص می‌شود. اما دیگر حوزه‌های مربوط به بخش پژوهش هنوز قطعی نشده‌اند.»

رحمانیان و نمایش لیلی و مجنون

محمد رحمانیان درباره حضورش در نمایش «لیلی و مجنون» گفت: «همین که این نمایش بدون حادثه و مشکل روی صحنه برود، برای من جای خوشحالی دارد.» محمد رحمانیان کارگردان و نویسنده تئاتر ضمن تاکید بر این که سمت مدیر تولیدی نمایش «لیلی و مجنون» را به عهده ندارد به سایت ایران تئاتر گفت: «با دو تن از دستیارانم خانم پدیده جمال‌ها و علیرضا فولادشکن مسئولیت کارهای اجرایی این نمایش را بر عهده گرفتیم که شامل آماده شدن دکور، لباس، روابط عمومی و به طور کل تعهد اجراست و به نوعی مدیر اجرایی کار هستم. بنابراین نه در بخش هنری و نه مشاوره‌ای و نه در بازی بازیگران دخالتی ندارم زیرا خانم صابری همه این کارها را پیش از این انجام داده‌اند.» وی ضمن بیان دشواری مسائل اجرایی یک گروه بزرگ هفتاد نفره گفت: «در حال حاضر نیز کار اصلی من در این نمایش تمام شده و تنها نظارت بر کارهای اجرا را به عهده دارم.»



نوشتاری از «یوجینو باربا» درباره تئاتر انسان‌شناسی

مشابهت بر اساس اصول

ترجمه: علیرضا امیرحاجبی

در کجا و چگونه، اجراگر (Performer) می‌تواند مواد اصلی هنر خود را بیابد؟ این سئوالی است که تئاتر انسان‌شناسی قصد بر پاسخگویی‌اش دارد. تئاتر انسان‌شناسانه پیش از آن‌که به دنبال اصولی جهانی باشد، در جست‌وجوی روش‌هایی مفید جهت اجراست. این تئاتر خواهان آن است که درباره آگاهی پوشیده یا ناپوشیده‌ای که برای یک اجراگر مفید است، به پژوهش بپردازد. تئاتر که نه در جست‌وجوی کشف و قوانین، بلکه در پی تحقیق روی نقش، وظایفِ حرکت و رفتار آدمی است.

انسان‌شناسی (Anthropology) به شکلی بنیادین به عنوان مبحثی درباره وجود و رفتار انسان شناخته شده است، نه تنها در سطح فرهنگی- اجتماعی بلکه حتی در حوزه فیزیولوژیک انسانی. بنابراین تئاتر انسان‌شناسی مطالعه‌ای است در باب هستی انسان در حوزه فرهنگ، اجتماع و فیزیولوژی اما با نگاه و موقعیتی معطوف به اجرا (Performance).

■ اصول مشابه، اجرای متفاوت

اجرا و تفاوت اجرایی در طول تاریخ به شکلی بنیادین در سنت‌ها و اصول فکری سهیم هستند.

اولین وظیفه تئاتر انسان‌شناسی طرح و ترسیم این اصول برگشت‌پذیر است. این اصول نه صرفاً نشانه‌هایی دال بر وجود یک تئاتر صحنه‌ای است و نه مقدار ناچیزی از قوانین عام و جهانی و خرده آگاهی‌ها. مطالعه بلاغت‌های زبانی (فن و هنر زبان) و یا خرده‌آگاهی‌ها را می‌توان پذیرفت یا به کلی نادیده گرفت. آنها قوانین دست‌نخورده‌ای نیستند، کسی که آنها را رعایت می‌کند به‌همان اندازه توانایی آن را دارد تا فراموششان کند.

هنر اجرایی معاصر در غرب فاقد مجموعه‌ای ارگانیک از آگاهی‌هایی است که به‌وسیله آن بتوان به شناسایی، فراهم‌آوری و تعیین موقعیت پرداخت. اجرای کنونی توان آن را ندارد تا با کنشی موثر به رفع محدودیت‌های هنرمندان و سپس آزادی آنان اقدام ورزد.

ولی اجراگر در سنت شرق، واجد پایگاهی بنیادین، ارگانیک، شیوا و آگاهانه است. هنرمند باید خود را با این سامانه مدون و قانونمند وفق دهد.

اجراگرانی که درون این شبکه به‌ایفای نقش می‌پردازند از کسانی مثل اجراگران غربی که زندانی مطلقیت، استبداد و غیبت نقش‌ها هستند، آزادی بیشتر دارند. اما اجراگر شرقی برای حفظ و پرورش این آزادی مرزهایی را رعایت می‌کند.

یک تشکل دقیق، صریح، مفید و عملی برای اجراگر نشان‌دهنده توانایی‌های این سامانه است. اما «آسیبی نیز در میان است»؛ تقریباً تمامی اساتید تئاتر شرق، دانش‌آموزان خود را از معاشرت و تشریک مساعی با دیگرگونه‌های اجرایی برحذر می‌دارند و گاه از آنها می‌خواهند که حتی به سایر اجراها نگاه هم نکنند. این اساتید معتقدند که با این محدودسازی از پاکی و خلوص استیل‌های اجراگر محافظت کرده و بدین وسیله «وقف» هنرآموزان به هنرشان را مدلل و به نمایش می‌گذارند.[1] این مکانیسم دفع و محافظت حداقل این مزیت را دارد که «اجتناب و خودداری» نوعی شایستگی فردی شناخته شده و در چنین موقعیت آسیب‌شناسانه‌ای، آگاهی افراد سنجیده می‌شود. در اروپا، «اتیِین دکرو» (Etienne Decroux) شاید تنها استاد برجسته‌ای باشد که دارای سامانه‌ای مدون و کامل از نقش‌ها است و سعی بر این دارد که روشی دقیق و سخت گیرانه را به شاگردانش آموزش دهد. این روش‌ها حتی با طریقه‌های اجرایی خودش نیز متفاوت است. برای دکرو و اساتید شرق، مسئله محدود کردن، آماده‌سازی، عدم قبول یا تعصب نیست بلکه تفکر او براساس دانشی است که بنیان‌های یک اجرا، نقاط عطف حرکت را تعیین و از آن به مثابه ثروتی گرانبها محافظت می‌کند. حتی اگر با خطر انزوا و تک‌روی همراه باشد اما «منزوی نگه داشتن جهت پاک ماندن» هزینه‌ای دارد که باید پرداخت شود: «ناباروری و سترونی در خلاقیت». این اساتید ناخواسته شاگردان خود را جهت قدرتمند کردن آنان در انزوا نگه می‌دارند. این باعث می‌شود که چنین هنرمندانی از سودمندی مقایسه خود با دیگران محروم بمانند. آنان هنر خود را حفظ می‌کنند اما با این کار آینده را به خطر می‌اندازند.

یک تئاتر می‌تواند در های فعالیت خود را روی تجربیات سایر گونه‌های تئاتری بگشاید. گشایشی که براساس کاوش و سعی در جهت یافتن اصول مشترک و انتقال این اصول از میان تجربیات، پدیدار می‌شود. در این موضوع، «گشایش» (Opening) و مقایسه اختلافات الزاماً به معنی سقوط در زبانی نارسا، چندگونه و مغشوش نخواهد بود. این عمل از سمتی از خطر سترونی، عدم خلاقیت و انزوا جلوگیری می‌کند و از سمت دیگر خساراتی را که ممکن است از تجزیه‌های درونی ناشی شود به حداقل می‌رساند. در حقیقت توجه به امکانات آموزشی مشترک، توجه به روش‌های مشترک در آفرینش تئاتر نیز هست. دکرو می‌نویسد: «هنرها به دلیل اصول‌شان با یکدیگر شبیه‌اند و نه براساس آثارشان.» می‌توان به این جمله اضافه کرد که در تئاتر نیز چنین است «مشابهت براساس اصول است، نه بر پایه اجرا.» تئاتر انسان‌شناسی درصدد پژوهش روی این اصول است. این تمایلی است معطوف به کاربرد و نه فرضیه‌پردازی در باب شباهت‌ها. پژوهشی که به هر دو گونه تئاتر غرب و شرق یاری می‌رساند.

■ لوکا دهارمی و نات‌یا دهارمی[2]

رقصنده هندی «سان‌جوکتا پانیگ راهی» (Sanjukta Panigrahi) جهت ترسیم و تشریح رفتار و حرکات انسانی چنین می‌گوید: «ما در فرهنگ سنتی هند دو کلمه داریم، لوکا دهارمی یا وضعیت‌های رفتاری در زندگی روزمره و نات‌یا دهارمی یا وضعیت‌ها و حالات رقص.»

طی سالیان متمادی با تعداد زیادی از اساتید هنرهای اجرایی گوناگون ملاقات و با بعضی از آنها مدت‌ها همکاری داشته‌ام. نیت من از کاوش، مطالعه هویت‌ها و شخصیت پردازی‌های سنتی نبوده است. هدف از این مطالعات کشف و بیان مشترکات این هنرها است. آن چه به عنوان پژوهش‌های انفرادی من آغاز شده بود، به تدریج به تحقیقاتی گروهی تبدیل شد با مجموعه‌ای از دانشمندان، محققان شرق و غرب و هنرمندان سراسر جهان. در این جا باید از آنها قدردانی کنم. همکاری آنها نوعی از سخاوت و بخشندگی بود که با شکستن سدِ ممنوعیت‌ها، محافظه کاری‌ها (در سخن گویی) و ابراز کردن اسرار، به شکلی صمیمی حرفه و فوت و فن خود را بیان و توضیح دادند در مواردی این بخشندگی به شکلی بی‌باکانه تبدیل شد که آشکارکننده امور کمیابی از تجارب آنان بود. بسیاری از اجراگران شرق و غرب واجد کیفیتی از حضور (Presence) هستند که بی‌درنگ مورد توجه مخاطب قرار می‌گیرند. برای مدتی مدید گمان می‌کردم که علت این توجه تکنیک‌ها و قدرت ویژه‌ای است که اجراگرطی سالیان متمادی و از طریق کسب تجربه به‌دست آورده، اما آن چه ما تکنیک می‌نامیم، در حقیقت نوعی بهره‌برداری ویژه از بدن است. روش مورد استفاده ما از بدن خود درِ زندگی روزمره اساساً با روشی که بدن در اجرا دارد متفاوت است. ما از مهارت‌های روزمره خود آگاه نیستیم، حرکت می‌کنیم، می‌نشینیم، چیزها را بلند می‌کنیم، مخالفت یا موافقت می‌کنیم. این رفتارها به وسیله و با حرکت ژست‌هایی همراه است که گمان می‌کنیم از طبیعت ریشه گرفته‌اند. اما در حقیقت آنها برگرفته از تَعَیُّنات و منابع فرهنگی است. خواه مردم با کفش راه بروند خواه بدون آن، خواه چیزها را روی سر حمل کنند یا به وسیله دست، این فرهنگ‌های گوناگون است که عادت و مهارت‌های مختلف بدن را تعیین، شکل‌پذیر و با خود منطبق می‌کند. اولین گام در جهت کشف اصول تاثیرگذار در این پژوهش فهم این مسئله است که مهارت‌های بدنی روزمره می‌توانند جایگزین مهارت‌های فراروزانه شوند.[3] در غرب فاصله‌ای که بدن روزمره را از مهارت‌های فراروزانه جدا می‌کند، نادیده گرفته می‌شود. این فاصله نه آشکار است و نه به آن آگاهانه پرداخته شده است.

مهارت‌های روزانه عموماً از اصولی پیروی می‌کنند که تاکید بر کمترین حد تلاش را دارد: «فراهم آمدن- آوردن «حداکثر نتیجه با کمترین مقدار صرفِ انرژی.» وقتی با گروه تئاتر «اودن» در ژاپن بودم، ابراز احساسات مخاطبان جهت سپاسگزاری از هنرپیشگان، در انتهای هر اجرا مرا شگفت‌زده می‌کرد.

اجراگرانی که به‌وسیله مخاطبان، این گونه درک می‌شوند، کسانی هستند که انرژی خود را تماماً به مخاطبان اهدا کرده‌اند و به همین دلیل از آنان قدردانی می‌شود اما زیاده‌روی باعث هدر رفتن بی‌مورد انرژی می‌شود. در این رابطه، آکروبات‌ها نوعی دیگر از بدن را به نمایش می‌گذارند، بدنی که از مهارت‌هایی بهره می‌برد که با مهارت‌های روزمره بسیار متفاوت است. مهارت‌های روزمره، ارتباط و امتداد فاصله و دیالکتیک نسبت‌ها است. مقصود مهارت‌های روزمره ارتباطات بین فردی است، اما مهارت‌های فراروزانه ارائه اطلاعات و داده‌ها است: ابراز جزء به جزء و قرار دادن بدن در فرم (Form). ما می‌توانیم به وسیله پیگیری انرژیِ اجراگر، نقطه و هسته مرکزی اجرا را بارور کنیم. مهارت‌های فراروزانه طرز اعمالی را شامل می‌شوند که کاملاً فیزیکی بوده و در واقعیت هر کس با آنها آشنا است اما از منطقی پیروی می‌کند که بلادرنگ قابل تشخیص نیست.

■■■

مناسبت‌ترین ترجمه برای اصطلاح انرژی، در یکی از گفت‌وگوهای من با «سان‌جوکتا پانیگ راهی» به دست آمد. این انتخاب جایگزین کمتر قابل استفاده است زیرا تجربه روندی که به نتیجه‌ای خاص می‌رسد قابل نام‌گذاری نیست.

سان جوکتا عنوان کرد که «در فرهنگ هند انرژی را «شاکتی» می‌نامند. با این که انرژی آفرینش گر نه مردانه است و نه زنانه اما این مفهوم در تصاویر و مجسمه‌ها به شکل یک زن بازنمایی می‌شود. به همین دلیل است که در هند تنها زنان به لقب «شاکتی آمشا»، (پاره‌ای از انرژی شاکتی) نائل می‌شوند. اما یک اجراگر با هر جنسیتی خود شاکتی است، نیرویی برای آفرینش.»

پس از درک مفهوم بنیادین عناصر و اضداد، پس از توجه به تضادها در اجرا و پس از آزمون‌های تعادل تصویر شاکتی می‌تواند برای اجراگر و مخاطب تبدیل به یک نماد شود.

در یکی از اجراهای سان جوکتا، او به بازنمایی «شیوا»[4] (Shiva) پرداخت، خدایی نیمه‌مرد، نیمه‌زن. نایجل ایبن راسموسن (Nagel Iben Rasmussen) در نمایش «ماه و تاریکی» از این اجرا تاثیر گرفت: «در شهر بن (آلمان) هستم، روز پایانی دوره آموزشی در مدرسه بین‌المللی تئاتر انسان‌شناسی. مکانی که مدرسان و هنرآموزان از سراسر دنیا برای یک ماه سرسختانه روی اشکال پیشابیانی (ماقبلِ زبان گفتاری) و بنیادین هنرهای اجرایی کار می‌کردند.»

نایجل راسموسن خواندن مرثیه‌ای از یک شَمَن (جادوگر) را آغاز می‌کند. سوگ‌سروده‌ای به یاد قربانیان یک قتل عام. او دوباره ظاهر می‌شود، این بار در هیئت جوانی که در آستانه جنگی جهانی از خوشی به لکنت زبان دچار شده است. با این که به نظر می‌رسد هر دو گروه اجراگران غرب و شرق جدا از یکدیگر، بر هویتِ شخصیت و گونه خود تاکید داشته و با مهارت‌های خودَ چیزهایی فراتر از هستی را به نمایش می‌گذارند اما همواره با همدیگر ملاقات و برخورد داشته‌اند. یک مدرس پرفورمنس به خوبی می‌داند که با «چند سال کار و ممارست در پشت لحظات «حال» قرار گرفته است. اما به نظر می‌آید که هنوز چیزهایی مانند گیاهان خودرو، بدون حس کاوش، بدون تمایل ویژه‌ای در حال رشد هستند. در این مورد نباید سخنی گفت بلکه باید تنها نگاه کرد.»

پانوشت‌ها:

۱- بسیاری از اجراگران در هندوستان پیش از به‌دنیا آمدن به‌وسیله والدین خود وقف معبدی خاص با هنری خاص می‌شوند. در این زمینه بنگرید به تحقیقاتِ سرِ جیمز فریزر در کتاب «شاخه زرین».

۲- Dharmi به معنی رفتار، Loca به معنی زندگی روزمره و Natya به معنی رقص.

۳- Extra Daily Techniques: منظور از این اصطلاح، تمامی مهارت‌هایی است که در هنرهای نمایشی و سایر فعالیت‌های اجرایی از قبیل مسابقات ورزشی، آئینه‌ها و... مورد استفاده قرار می‌گیرد.

۴- «شیوا» (خدای ویرانگری) با معادل زنانه پارواتی یکی از سه عضو تثلیث هندوان (Trimurti) است. دو خدای دیگر عبارتند از: ویشنو خدای نگهبان و برهما خدای آفریننده.

تئاتر یک هنر گروهی است

سلما سلامتی

حتی در ابتدای شکل‌گیری این هنر فیلسوفی که می‌نوشت و کارگردانی می‌کرد و گاه روی صحنه هم می‌رفت، بدون یاری عوامل دیگر، هر چند کوچک و کم تاثیر قادر نبود تفکرش را به مرحله اجرا درآورد. اما امروز در سال‌های آغازین قرن ۲۱ اکثریت قریب به اتفاق دست‌اندرکاران تئاتر محدود این اقلیم هنوز بر آنند تا تئاتر را به شیوه ادبیات کلاسیک خود اداره کنند و این نه فقط حرکتی جانفرسا بلکه متحجرانه است. و دردآورتر آنکه گاه خود نیز از این مسیر بی‌اطلاعند و برعکس، مسیر حرکت خود را به سوی تئاتری می‌دانند که آن را به غلط تجربی می‌نامند. تئاتری که نه تنها تجربه در آن جایی ندارد بلکه به طرزی ناجوانمردانه محلی است برای اعمال نظرات فردی و دیکتاتورمآبانه افرادی که تنها تعریفشان از تجربه، یاغی گری در فرم و فروپاشی محتوا یا بهتر بگویم اندیشه و آزادی در خطای فاحش است. خطاهایی که پیش از آنها در ابتدایی‌ترین تجربه‌ها انجام شده و حاصلش اصولی است که بنیان پدیده‌ای به نام تئاتر را تشکیل می‌دهد. و باز هم تاسف‌بارتر آنکه این تعریف از تجربه به کودکانه‌ترین شکل به اجرا در می‌آید، آن هم در گروه‌هایی که به حضور فیزیکی اعضایش بیش از حضور فکری آنها اهمیت می‌دهد و در بسیاری موارد حضور فکری آنها را نادیده می‌انگارد. شاید می‌توانستیم امیدوار باشیم در آینده‌ای نه چندان دور به شکل جدیدی از تئاتر دست یابیم، اگر حتی به همان شیوه ادبیات کلاسیک خودمان، فردی و درونگرایانه با مسئله برخورد می‌کردیم، اما آنچه می‌بینیم این کورسوی امید را نیز از ما می‌گیرد. امروزه تئاتر در شرایطی به حیات خود ادامه می‌دهد که ناگزیر است برای ماندن از تمام دستاوردهای به‌روز دنیا در جهت تطبیق خود و در نتیجه مقبول افتادنش سود جوید. بدیهی است که این مهم به مدد هماهنگی تمام شاخه‌های هنر که هر کدام به نوعی در شکل‌گیری تئاتر موثرند، بهتر به نتیجه می‌رسد. امروز ما در دانشکده‌های هنر خود شاخه‌های مختلفی را آموزش می‌دهیم اما متاسفانه هیچ سیاستی برای هماهنگی تمام این شاخه‌ها و دستیابی به شکل کامل‌تری از هنر نیندیشیده‌ایم. برای مثال چگونگی ارتباط یک دانشجوی گرافیک با یک دانشجوی تئاتر؛ ارتباطی که در آینده کاری این دو فرد به صورت طراحی پوستر و بروشور برای یک اجرای تئاتر متبلور می‌شود. کاری که حاصل درک متقابل این دو فرد از یکدیگر و به چالش کشیده شدن اندیشه‌هاشان است و در نهایت به بالندگی هنر می‌انجامد. از این جزیی‌تر که به قضیه نگاه کنیم، این ارتباط حتی میان شاخه‌های تئاتر نیز وجود ندارد که پایه‌ای‌ترین و مهمترین نمود آن در ارتباط میان نویسنده و کارگردان است. نویسنده می‌نویسد و کارگردان مجبور است بی‌هیچ کم و کاستی اجرا کند و اگر نخواهد این کار را بکند، نویسنده را محکوم به خانه‌نشینی و نوشتن برای آرشیو می‌کند و خود دست به قلم می‌برد؛ که چون حرکتی غیر تخصصی و غیر اصولی است، حاصلش همان می‌شود که مرثیه‌اش را خواندیم. آنها که امروز دستی بر این آتش دارند این درد را می‌دانند و برای درمانش به سمت تئاتر تجربی روی آورده‌اند که بعضاً موفق بوده‌اند اما اکثریت در مسیری غلط دست و پا می‌زنند. حال وضعیت در اکثر موارد به این صورت است که نویسنده و کارگردان تصمیم می‌گیرند با هم در جهت حل این معضل شروع به کار کنند. یعنی تصور می‌کنند که یکدیگر را پیدا کرده‌اند و با خود می‌اندیشند که اگر همفکر نباشند حداقل هم‌هدفند. در آغاز کار بیشتر وقت به آشنایی با نگاه یکدیگر می‌گذرد.

بعد از مدتی که حداقل چند ماهی به طول می‌انجامد، تصور می‌کنند نقطه مشترکی برای شروع متن یافته‌اند. و درست از همین جا است که هر لحظه بیشتر می‌فهمند که چقدر از یکدیگر دور هستند. کم کم به سمت عدم تفاهم میل می‌کنند تا جایی که در می‌یابند چاره‌ای جز گذشت ندارند. اما اغلب وقتی یکی گذشت می‌کند دیگری خود را محق می‌یابد و فراموش می‌کند که گذشت باید دوطرفه و به نفع اجرا باشد. بدترین حالت وقتی اتفاق می‌افتد که یکی از طرفین زیاد از حد دلش برای اجرا بسوزد و گذشت کند که حاصلش چیزی جز همان فردگرایی طرف مقابل نیست. در آخر کار به تحمل می‌رسد و آنچه در این میان قربانی می‌شود، متنی است که هیچ‌گاه بر نگاهی مشترک استوار نبوده و تنها دستاویزی بوده است برای جدال طرفین که در نهایت هر تکه‌اش را در گوشه‌ای از اجرا به سختی می‌توان یافت. حاصل این که کارگردان و نویسنده همراه یک بدبینی نسبت به کار گروهی به نقطه‌ای زیر صفر می‌رسند که جز اتلاف وقت و انرژی و اگر خوشبینانه نگاه کنیم تجربه‌ای بسیار گرانقیمت، چیزی در خود ندارد. و تمام این حکایت دردآور از آن ناکجاآبادی سرچشمه می‌گیرد که معیار انتخاب آدم‌هایش مطیع بودن آنها است؛ نه دانا و منعطف بودنشان.

گزارش

نمایش «اِه جو»ی بکت در دوبلین و لندن

ترجمه: مجتبی پورمحسن

نمایش تلویزیونی کوتاه «اه جو» نوشته ساموئل بکت، در اجرای مجدد با بازی مایکل گَمبون و به کارگردانی آتوم اگویان به روی صحنه رفته است. بکت این نمایش را در سال ۱۹۶۵ نوشت که اولین بار در سال ۱۹۶۶ در شبکه بی‌بی‌سی به صورت تله تئاتر تهیه شد. «اه جو» که چندی پیش در گیت تئاتر دوبلین به روی صحنه رفته بود، حالا به سالن تئاتر دوک آویورک لندن رسیده و چند شبی در آنجا به روی صحنه می‌رود. استقبال از این نمایش ۲۵ دقیقه‌ای به حدی بوده که کارن فریکر منتقد گاردین با این جملات درباره‌اش حرف می‌زند: «کسانی که فکر می‌کنند زیر آسمان هیچ چیز تازه نیست باید اجرای نمایش بکت را در گیت تئاتر دوبلین تماشا کنند.» در نمایش، مایکل گمبون نقش مردی را بازی می‌کند که در طول نمایش بی‌حرکت روی تختخواب نشسته و یک دوربین دور چهره‌اش حرکت می‌کند و صدای یک زن به گوش می‌رسد که مرد را به خاطر گذشته‌اش به باد تمسخر و سرزنش گرفته است. سئوال اینجاست که چطور می‌توان این اثر را روی صحنه اجرا کرد در حالی که در تئاتر همچون فیلم نمی‌توان زاویه دید تماشاگر را کنترل کرد. آتوم اگویان در پاسخ به این سئوال از ترکیب مدیوم‌ها می‌گوید: یک دوربین خارج از صحنه، چهره گمبون را هدف می‌گیرد و تصویرش در جلوی صحنه منعکس می‌شود. این تمهید نه تنها متن را منتقل می‌کند بلکه نکات ظریفی را به آن می‌افزاید. بی‌حرکتی جسم گمبون به طور طعنه‌آمیزی با احساساتی که در چهره او متجلی می‌شود در تضاد است. اگویان فیلمساز کانادایی که نمایش «اه جو» را به روی صحنه برده است، کارگردانی فیلم‌هایی نظیر «آرارات»، «شیرینی جهان پس از مرگ» و «اگزوتیکا» را در کارنامه خود دارد.

خبرها

خزاعی از مرکز هنرهای نمایشی رفت

«محمد خزاعی» طی نامه‌ای به حسین پارسایی، پایان همکاری خود را با مرکز هنرهای نمایشی اعلام کرد. بنا به گزارش سایت ایران تئاتر به نقل از اتاق خبر روابط عمومی مرکز هنرهای نمایشی، خزاعی با اشاره به پایان یافتن ماموریت شش ماهه خود در مرکز هنرهای نمایشی و ضمن تشکر از همراهی اهالی رسانه‌های گروهی، اعم از مطبوعات، خبرگزاری‌ها، رادیو، تلویزیون، همکارانش در روابط عمومی مرکز تالارهای نمایشی و سایت ایران تئاتر پایان همکاری خود را با مرکز هنرهای نمایشی اعلام کرد.

احصایی و سفر آلمان

گروه تئاتر امروز با نمایش «واقعیت اینه که خورشید دور ما می‌گرده» نیمه دوم مهر ماه به آلمان سفر می‌کند. سیامک احصایی کارگردان این نمایش درباره این سفر که به دعوت گروه روهر و از سوی روبرتو چولی انجام می‌شود به سایت ایران تئاتر گفت: «قرار است یک اجرا در آلمان داشته باشیم. از نظر شکل نمایشی و گروه هیچ تغییری نخواهیم داشت، همان‌طور که از اجرای جشنواره به بعد تغییری در کار نداده‌ایم.» وی که در بازگشت از جشنواره فرایبورگ با خبرنگار ما صحبت می‌کرد درباره دلیل انتخاب این نمایش برای جشنواره‌ای که با عنوان ایمان برگزار شده گفت: «این که چه چیز باعث انتخاب ما برای این جشنواره شده سئوال یکی از تماشاگران نیز بود و من همان پاسخ را برای شما می‌گویم. اول این که باید نمایندگان گروه مارین‌باد در این باره پاسخ دهند و دیگر این که به هر صورت برای رسیدن به‌ایمان قدم اول عشق است و ما در این نمایش چیزی جز عشق را بیان نکرده‌ایم.» وی درباره دیگر آثار شرکت‌کننده در جشنواره گفت: «به این دلیل که فقط چهار روز در آلمان بودیم و تمام وقت نیز درگیر آماده شدن برای اجرا و بازگشت بودیم به همین دلیل کارهای زیادی را ندیده‌ام. یک اجرای تک پرسوناژی از گروه مارین باد و چند کار از کشورهای دیگر را دیدم ولی نمی‌توانم درباره همه آثار حاضر نظر دهم. کارهایی که دیدم بسیار خوب بودند. کارهای ایرانی را هم به دلیل زمان‌بندی اجراها نتوانستم ببینم، ولی تعدادی از بچه‌های گروه یک اجرای نیما دهقان را دیدند که می‌گفتند استقبال و برخورد با آن کار نیز خوب و مثبت بوده است.» وی درباره استقبال از نمایش «واقعیت داره که خورشید دور ما می‌گرده» افزود: «دو اجرا در تئاترشهر فرایبورگ داشتیم که با استقبال خوبی روبه‌رو شد. بعد از هر اجرا نیز جلسه پرسش و پاسخ برگزار شد. تصور نمی‌کردم تعداد زیادی در جلسه حاضر شوند که برخلاف تصور من تعداد زیادی از تئاتری‌ها و حتی تماشاگران عادی در جلسه پرسش و پاسخ که مفصل و طولانی برگزار شد حضور داشتند.» این طراح و کارگردان تئاتر درباره فضای جلسه پرسش و پاسخ گفت: «بیشتر سئوال‌ها در تایید نمایش بود. تماشاگران همه کار را درک کرده بودند و دید مثبتی نسبت به آن داشتند. خوشبختانه همه سئوال‌ها درباره خود نمایش بود و نه چیز دیگر. به طور کلی از تم آرام، راحت و در عین حال منسجم کار ابزار رضایت می‌کردند و نقطه خوب دیگر برای ما این بود که توانسته بودیم نظرمان را عیناً به تماشاگران غیرایرانی انتقال دهیم.» احصایی یکی از نکات جذاب این جشنواره را فعالیت گروه تئاتر مارین باد عنوان و تصریح کرد: «در زمان جشنواره، بین هیچ‌یک از افراد این گروه تفاوتی دیده نمی‌شد و سمت و پایگاه مطرح نبود. حتی اگر پیش می‌آمد ممکن بود هر یک آشپزی کنند و یا کسی را با ماشین به جایی برساند. افراد این گروه دست به دست هم داده بودند که جشنواره‌ای خوب داشته باشند. دیتر کومل نیز به شخصه همه کارها را می‌دید.»