اخبار صحنه

«تندباد خیال» به مولوی رفت

نمایش «تندباد خیال» به نویسندگی و کارگردانی اعظم بروجردی که قرار بود در فرهنگسرای هنر اجرا شود، از امروز در تالار مولوی روی صحنه می‌رود. بروجردی درباره علت تغییر سالن نمایش خود به خبرگزاری «مهر» گفت: «سالن فرهنگسرای هنر سالن نمایشی نیست و چندمنظوره است. چون دیدیم همزمان با اجرای نمایش ما در این تالار برنامه‌های دیگری نیز وجود دارد و دکور باید متحرک باشد، از اجرا در این تالار منصرف شدیم و با همکاری آقای مکاری مدیر تالار مولوی قرار شد این نمایش به جای فرهنگسرای هنر در این تالار اجرا شود.» در این نمایش بازیگرانی چون تبسم هاشمی‌حائری، شبنم مقدمی، ساقی عقیلی و رضا امامی ایفای نقش می‌کنند، علی بجی و ندا هنگامی دستیاران کارگردان و رضا مهدی‌زاده طراح صحنه و لباس نمایش هستند.

دو متر در دو متر جنگ

گروه تئاتر تجربه، بعد از دو سال نمایشی از حمیدرضا آذرنگ را با عنوان «دو متر در دو متر جنگ» از ۲۴ اردیبهشت در تالار کوچک روی صحنه می‌برد. نمایش «دو متر در دو متر جنگ» کار کمدی و تراژدی است که در کنار آن به صورت فانتزی اجرا می‌شود و به نقد جنگ می‌پردازد و صلح و آرامش را توصیه می‌کند. در این نمایش فرزین صابونی، هدایت هاشمی، سینا رازانی، علیرضا محمدی بازی می‌کنند. نمایش «دو متر در دو متر جنگ» نوشته حمیدرضا آذرنگ است که فرشاد فزونی آهنگسازی آن را بر عهده دارد. این نمایش از یک‌شنبه ۲۴ اردیبهشت در تالار کوچک اجرا می‌شود.

سختگیری زیاد موجب تعطیلی تئاتر

سختگیری و نظارت بیش از اندازه موجب تعطیلی تئاتر می‌شود، زیرا تئاتر به ذات خود و زنده بودن است که معنا دارد. این نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر با اشاره به اینکه سختگیری‌ها برای اهالی تئاتر همیشه وجود داشته و ربطی به امروز ندارد، خاطرنشان کرد: «حداقل برای آثار من که اینگونه بوده و تاکنون هیچ تغییری نکرده است.» وی که به زودی نمایش «امشب باید بمیرم» را در تالار چهارسو اجرا می‌کند، متذکر شد: «این نظارت حتی در مورد آثار مجوزدار نیز اعمال می‌شود و این آثار باز هم باید با تغییر روی صحنه بروند.» قادری همچنین با اشاره به بازبینی آثار جشنواره‌ها توسط هنرمندان تئاتر افزود: «وقتی ما خودمان به خودمان رحم نمی‌کنیم، طبیعی است که دیگران هم رحم نمی‌کنند. وقتی برخی دوستان در گروه‌های بازبینی جشنواره تئاتر فجر آثار بخش تجربی را سانسور شدید کردند، طبیعی بود که اینطور شود. این موضوع به مراتب سنگین‌تر از نظارت دولتی بر تئاتر است. به هر حال قوانین و شرایط دولتی همیشه بوده و هنرمندان به آن آگاه هستند.»

تغییرات در دانشکده سینما تئاتر

شهرام زرگر به جای شیرین بزرگمهر در سمت رئیس دپارتمان نمایش دانشگاه هنر منصوب شد. به گزارش سایت ایران تئاتر، شیرین بزرگمهر رئیس دپارتمان نمایش دانشگاه هنر پیش از پایان سال تحصیلی ۸۵ -۸۴ و یک ماه مانده به فصل امتحانات از سمت خود برکنار و شهرام زرگر به جای او منصوب شد.

غروب مضحک صمصام میرزا

فتحعلی بیگی نمایشی شاد را با عنوان «غروب مضحک صمصام میرزا» در تالار سنگلج روی صحنه برده است، در مورد این نمایشنامه به سایت ایران تئاتر گفت: «نگارش این نمایشنامه را سال‌ها قبل انجام داده‌ام تا دو سال قبل که تصمیم داشتم آن را اجرا کنم و بازنویسی مجددی از آن را آماده کردم، اما امکان اجرای آن فراهم نشد و چندی قبل سومین بازنویسی این نمایشنامه را به پایان رساندم. نمایشنامه «غروب مضحک صمصام میرزا» و «رنج‌نامه زن پارسا» یا همان «خاتون پرده‌نشین» دو نمایشنامه‌ای بودند که برای اجرای صحنه به صورت آماده در دست داشتم اما به دلیل این که پیش از این «رنج‌نامه زن پارسا» توسط ساسان مهرپویان در جشنواره ماه شرکت کرده بود، «غروب مضحک صمصام میرزا» را برای اجرا در نظر گرفتم.»

همکاری گودرزی با ابراهیمیان

شکرخدا گودرزی تمرین نمایش دوپرده‌ای «حریر سرخ صنوبر» را که قرار است در ماه‌های تیر و مرداد اجرا شود، شروع کرد. به گزارش سایت ایران تئاتر، در این نمایش بازیگرانی چون محبوبه بیات، خسرو احمدی، پویا امینی، کاظم بلوچی، پردیس افکاری، شیوا خسرومهر، مهدی صباغی، سودابه گودرزی، حسین نیک‌اخلاق و عبدالرضا فریدزاده حضور دارند. گفتنی است «حریر سرخ صنوبر» نوشته محمد ابراهیمیان در تیر و مرداد ۸۵ و در تالار قشقایی روی صحنه می‌رود.

گفت‌وگو با آرش قادری نویسنده و اصغر توسلی کارگردان «پای پیاده»

مسافری که سوار می‌شود

«پای پیاده» عنوان سریالی است که تا کنون ۱۵ قسمت آن از شبکه تهران پخش شده است. این سریال به کارگردانی اصغر توسلی و نویسندگی آرش قادری، داستان امیر و داود دو دوست اصفهانی را به تصویر می‌کشد که به دنبال مادر امیر راهی تهران شده و درگیر حوادث و اتفاقات مختلفی می‌شوند. اصغر توسلی و آرش قادری در نشستی در ایسنا درباره این مجموعه توضیح داده‌اند. آنچه می‌خوانید گزارشی از این نشست است. به اعتقاد اصغر توسلی قصه سریال «پای پیاده» مانند قطاری است که تمامی واگن‌هایش پر هستند. اما سایر سریال‌ها مثل قطاری هستند که تنها چند واگن آنها پر و با سرعت حرکت می‌کنند. قادری نیز در ادامه این اظهارات توسلی تاکید کرد: اگر قرار بود این قطار ۵ نفر دیگر را هم سوار کند و به این هدف برسد ما این کار را می‌کردیم و حتی یک واگن دیگر هم اضافه می‌کردیم هر چند که سرعت آن کندتر می‌شد. آرش قادری نویسنده، همچنین درباره نحوه نگارش این مجموعه تلویزیونی یادآور شد: اوایل سال ۸۴ با آقای توسلی و تهیه‌کننده کار جلسه‌ای داشتیم که می‌خواستند روی طرحی با تم جست‌وجو و محوریت دو بچه ۱۲ ساله که قرار است از شهری بیایند و دنبال چیزی بگردند کار شود. این تم خود محملی شد برای این که تمامی مسایل از نگاه دو نوجوان غیرتهرانی دیده شود. به گفته وی عمده داستان «پای پیاده» بررسی مسائل شهر تهران بود که در سریال‌های دیگر به عنوان یک بحث مجزا پیش نمی‌آید.

قادری با اشاره به روند معمول نگارش فیلمنامه‌های تلویزیونی تصریح کرد: معمولاً سریال‌ها یک قهرمان دارند، آن قهرمان هدفی را دنبال می‌کند و مسائل مربوط به همان موضوع نیز مطرح می‌شود. اما در«پای پیاده» قرار بود که به یک اتفاق اکتفا نکنیم. دو قهرمان قصه دنبال چیزی بروند، در بین راه خیلی چیزهای دیگر را بیابند و در این بین مسائل زندگی شهری نیز مطرح شود.

این نویسنده ادامه داد: ابتدا چند طرح زدم و تقریباً از همان ابتدا فهمیدیم خطی که باید دنبال کنیم چیست؛ در طرح اولیه بچه‌ها ۱۲ ساله و برادر بودند و قرار بود به دنبال چیز دیگری به تهران بیایند. اما در نهایت به این نتیجه رسیدیم که داستان دو دوست (امیر و داود) را روایت کنیم که در جست‌وجوی مادر راهی تهران می‌شوند.

قادری در پاسخ به این پرسش که اگر سن «امیر» و «داود» بالاتر بود چه تغییراتی در روند قصه پیش می‌آمد، این هدف را از پیش تعیین‌شده خواند و متذکر شد: تعریف افراد از موضوعات مختلف در سنین مختلف فرق می‌کند. برای مثال تعریف آدم‌ها در مورد موضوعاتی مثل عشق و یا عاشق شدن در سنین مختلف فرق می‌کند. همین طور که عاطفه یک آدم ۱۸ ساله با یک آدم ۳۰ ساله متفاوت است.

نویسنده «پای پیاده» این سریال را یکی از پرشخصیت‌ترین سریال‌هایی که تاکنون کار کرده است خواند و افزود: هیچ داستانی این قدر پرسوناژ ندارد. حداقل در تلویزیون خودمان که با چنین نمونه‌ای روبه‌رو نبوده‌ام. این داستان خودش می‌طلبید که چیزی حدود ۱۰۰ پرسوناژ داشته باشیم و با همه اینها همراه شویم.

وی درباره دسته‌بندی شخصیت‌ها در سریال‌هایی که با تعدد پرسوناژ روبه‌رو هستند، گفت: دسته‌بندی‌ها را قبول دارم اما در«پای پیاده» سعی کردیم آدم‌ها به کاراکتر نزدیک باشند و تیپ‌سازی نکنیم. آدم‌های اصلی قصه آن قدر پررنگ نیستند، دوربین دست آدم‌های اصلی ما است تا ما را در دل قصه‌هایی ببرند که مال خودشان نیست. ما سعی کردیم همه جور آدمی داشته باشیم.

آرش قادری به این پرسش که آیا همان‌طور که در سریال «پای پیاده» روایت کرده است، خوشبختی را منحصر به آدم‌های کم‌درآمد می‌داند، پاسخ منفی داد و گفت: آدم‌های قصه را در طبقه‌ای از اجتماع دخیل کردیم که خود به خود آن لایه اجتماعی، لایه فقیری بود و اما بحثی که ما در آن مطرح کردیم بحث رضایت از زندگی بود. رضایت از زندگی به هیچ‌وجه رابطه مستقیمی با میزان درآمد و دارایی ندارد. این نویسنده در ادامه خاطرنشان کرد: در حال حاضر تمام داستان‌ها این گونه روایت می‌شوند که یک قهرمان از نقطه A حرکت می‌کند تا به نقطه B برسد. تا حالا قهرمانی نداشتم که برای اینکه یک قهرمان دیگر به نقطه B برسد، از نقطه A حرکت کند. اصلاً چنین اتفاقی شکل نمی‌گیرد. چون درام شکل نمی‌گیرد و ما برای اینکه این اتفاق بیفتد آدم‌ها را زیاد کردیم.

قادری همچنین در پاسخ به این پرسش که روایت قصه از نگاه دو بچه ۱۷ ساله منجر به تلطیف تمام تلخی‌ها و یا تشدید آنها نمی‌شود، متذکر شد: تلاش کردیم که این اتفاق بیفتد. موضوعاتی که برای این بچه‌ها در نظر گرفتیم موضوعاتی هستند که کمتر برای یک آدم ۴۰ ساله اتفاق می‌افتد. ما یکسری جزیره را متصور شدیم که در هر کدام به شکلی مستقل زندگی جریان دارد و این دو آدم می‌خواهند از تمام این جزایر بگذرند و وقتی گذرکردند آنچه این دو دیدند همه آن چیزهایی است که مخاطب دیده است. در حقیقت کل این مجموعه جمع شدند تا ما زندگی شهری را ببینیم.

اصغر توسلی کارگردان «پای پیاده» در پاسخ به این پرسش که چقدر در کامل شدن داستان دخیل بوده است، یادآور شد: آقای قادری تمام داستان را نوشته و یک دور آن را بازخوانی کرده بودند. البته در طول کار هم تغییراتی در فیلمنامه دادیم مثل حذف برخی صحنه‌ها و برخی آدم‌ها که بودند اما به نتیجه رسیدیم بهتر است نباشد.

وی که تاکنون مجموعه‌هایی چون «روزگار جوانی» و «دختران» را برای تلویزیون کارگردانی کرده است، درباره پرداختن مجدد به طبقات مختلف اجتماع در سریال «پای پیاده» گفت: کلیت طرح «پای پیاده» نگاه متفاوت‌تری نسبت به طرح‌های دیگر به مشکلات اجتماعی داشت. ما همیشه مشکلات را از نگاه خانواده‌ها مطرح می‌کردیم. اما این بار این مشکلات از زاویه دید دو جوان مطرح شد.

اصغر توسلی کارگردان گفت: در این سریال در مورد هر مشکلی که در جامعه دیده می‌شود، حرف زده شده است. وی ادامه داد: به این منظور گروه سازنده همراه با بازیگران نوجوان سریال به مکان‌های بسیاری از جمله قالیشویی، شیرینی‌فروشی و کانون اصلاح و تربیت رفته‌اند تا با مشکلات بچه‌های هم‌سن و سال آنها از نزدیک آشنا شوند. این کارگردان در پاسخ به این پرسش که آیا تازه‌کار بودن دو قهرمان سریال پیشبرد قصه را دچار مشکل نکرد، اظهار کرد: این مسائل ملاک نیست. چرا که بازیگران تازه‌کاری بودند که در کار اول درخشیدند. ضمن اینکه قرار بر این بود تا دو قهرمان قصه ما شهرستانی باشند بنابراین باید لهجه می‌داشتند. بین بازیگرها کسانی را با این خصوصیات پیدا نکردیم، پس در اصفهان این دو را انتخاب کردیم. وی ادامه داد: درست است که تازه‌بازیگرها انرژی و وقت زیادی می‌گیرند، اما کارکردن با این بچه‌ها هم دوست‌داشتنی‌تر است. بازیگران تازه‌کار هنوز شکل نگرفته‌اند تا لازم باشد آنها را عوض کنید. آنها آنچه را کارگردان می‌گوید راحت‌تر می‌گیرند.

به اعتقاد اصغر توسلی، بازیگر باید در لحظه بازی کند و همان بازی اول را باید استفاده کرد. نباید نماها را تکرار کرد. البته گاهی باید بار فضا توسط کارگردان ایجاد شود.

آرش قادری نویسنده درباره نحوه گزینش موضوعات در سریال «پای پیاده» اظهار کرد: سعی کردیم به موضوعاتی بپردازیم که در عین حال که عام‌تر هستند و مردم بیشتر با آنها ارتباط دارند، وجوه خاص آنها در نظر گرفته شوند. براین اساس یک سری تحقیق کردیم و پرونده خواندیم. قصه بیشتر با استناد به واقعیت‌های جامعه نوشته شد و باز هم می‌گویم که یکی از تکرارناشدنی‌ترین تجربه‌های من در نوشتن بود. توسلی کارگردان با اشاره به اینکه طرح اولیه «پای پیاده» توسط تهیه‌کننده عنوان شده است، ادامه داد: نظر ایشان بر آن بود که مجموعه‌ای ساخته شود که بتواند یکسری از مشکلات، مسایل و دردها را مطرح کند. دقیقاً یادم هست که ایشان گفتند اگر پای پیاده بتواند حتی ۱۵ درصد از مخاطبان خود را به فکر وادارد، من علاقه‌مندم همان اتفاق بیفتد. قادری نیز درباره شخصیت‌های مجموعه تلویزیونی «پای پیاده» خاطرنشان کرد: ما با قهرمانان قصه در دل خانه و زندگی آدم‌های مجموعه می‌رفتیم. هیچ کدام از آدم‌های ما گذری نبودند و حضور هر کدام دلیلی برای پرداختن به آنها بود.

توسلی نیز در این باره گفت: ما از کنار تمام این شخصیت‌ها با دوربین می‌گذشتیم و به قصه آنها می‌رسیدیم؛ کسی که می‌دود و بعدی که او را تعقیب می‌کند. اینها آدم‌های قصه ما هستند و قرار است همه را بگیرند و درگیر شوند و قصه تمام شود. با اینها می‌دویم با پلیسی که کنار خیابان ایستاده، کنار آدمی که مسافرکشی می‌کند یا مسافری که سوار می‌شود. همه اینها مسائل اجتماعی هستند. به هر کسی که رسیدیم مکث کردیم ببینم چه می‌کند؟ حرف‌ها و قصه‌هایش را گفتیم. جمع اتفاقات قصه ما در لوکیشن کانون اصلاح و تربیت پیرامون شخصیت اصلی ۲۰ دقیقه بود و ۸۰ دقیقه بقیه را به سایر بچه‌های کانون پرداختیم. ما حاشیه‌ها را زیاد دیدیم از لحظه ورود این دو جوان به راه‌آهن به مشکلات و مسائل جوانان پرداختیم.

اصغر توسلی کارگردان پای پیاده وظیفه و رسالت رسانه را طرح موضوع و نه درمان آن دانست و افزود: ما طرح قصه کردیم و تلاش کردیم که معضلات را ببینیم و یا طوری نشان دهیم که همه ببینند. سریال ما مخاطب خاص خودش را دارد، البته ما راه دیگری هم داشتیم و می‌توانستیم سریالی بسازیم که همه آدم‌ها آن را ببینند و به این موضوعات هم نمی‌پرداختیم. اما من چنین توانی ندارم.

قادری نیز گفت: می‌توانستیم خیلی کمتر از این به موضوعات بپردازیم. اما انتخاب کردیم که به این تعداد موضوعات بپردازیم؛ چون هر چه پیش می‌رفتیم موضوعات بیشتری پیدا می‌کردیم که شخصیت‌های ما می‌توانستند از کنار آنها عبور کنند.

این نویسنده در بخش دیگری از این گفت‌وگو به مقایسه متن «پای پیاده» با سایر مجموعه‌های تلویزیونی پرداخت و افزود: در مبحث نوشتاری این سریال، ابتدا یکسری قصه ریزریز را جداگانه درآوردیم و آنها را در دل قصه جا دادیم؛ در صورتی که در سریال‌های دیگر برعکس است و این درام است که موضوعات را انتخاب می‌کند. پس شخصیت آن موضوع را پیدا کرده و موضوع ما بر اساس آنها انتخاب می‌شود. ما تجربه داشتیم پس فکر کردیم که داریم به خودمان گل می‌زنیم و این امکان رامی‌دهم که دیگران از ما بپرسند برای چه آن قدر شخصیت و موضوع و لوکیشن!

وی تاکید کرد: اگر ۷۰ سال دیگر با همین هدف جمع شویم همان تعداد آدم‌ها را خواهیم داشت و تا آخر قصه هم داستان به جایی که درام‌های معمول می‌رود نمی‌رود؛ نخواستیم درام پاسخگو یا درام معمول عاشقانه بنویسیم.

توسلی نیز با بیان این که لزومی به تکرار خود نمی‌بیند، تصریح کرد: در حال حاضر همه نوع کاری پخش می‌شود و بیننده‌ها در انتخاب خود آزاد هستند. بنابراین لزومی ندارد من بیایم ۵ تا بچه را با همان شکل و مشکلات قبلی انتخاب کنم. تلاش کردیم که پای پیاده به روزگار جوانی نزدیک نشود. وی به شبکه تهران که این سریال از آن پخش می‌شود اشاره کرد و گفت: مخاطبان پای پیاده خاص هستند همچنان که قرار بود شبکه آن هم خاص باشد. ولی الان در چند استان به طور همزمان پخش می‌شود.

گفتارهایی از «آدولف آپیا» درباره بازیگر، فضا، نور و...

بازیگر، فضا، نور، رنگ آمیزی

ترجمه: علیرضا امیرحاجبی

هنر فرآیندهای صحنه، هنر طرح‌ریزی در فضاست. هنری که مولف اصلی تنها قادر بوده که آن را در زمانی معین و محدود به انجام رساند. عناصر زمان‌مند به شکلی ضمنی در متن(Text) قرار می‌گیرند. همراه با موسیقی یا بدون آن...

اولین اصل در هنر صحنه، مفسر و بیان‌کننده آن است: «بازیگر». بازیگر است که کنش را پیش می‌برد. بدون او نه کنشی وجود دارد و بالطبع نه نمایشی... بدن پویا، متحرک، شکل‌پذیر و منعطف است. وجودی قرار گرفته در فضایی سه‌بعدی. پس لازم است بیشترین دقت صرف فضا و عناصری شود که بدن از آنها بهره می‌برد. این واقعیتی مسلم است. تنظیم و ترتیبات جامع و کلی چیدمان و قرارگیری چیزها پس از بازیگر اهمیت می‌یابند. در چنین وضعیتی است که بازیگر با واقعیت درون صحنه ارتباط برقرار کرده و آن را می‌پذیرد.

بدین ترتیب، ما قبل از هر چیز دو عنصر اصلی و ضروری را در اختیار داریم: «بازیگر» و «تنظیمات فضا و طراحی صحنه» که باید با حالات و ویژگی‌های سه‌بعدی بازیگر منطبق باشد.

در این جا نوعی اولویت‌بندی طبیعی را برقرار کرده‌ایم:

بازیگر که نمایش را عرضه می‌کند.

فضای سه‌بعدی که در خدمت اشکال انعطافی تجسمی بازیگر است.

و نور که به هر دو پویایی می‌بخشد.

«اما»... (همان طور که متوجه شدید یک اما وجود دارد):

درباره رنگ‌آمیزی چه می‌توان گفت؟... پوشش‌هایی رنگین و گزیده در پس‌زمینه با نظمی عمودی در صحنه که به طور موازی تا بخش فوقانی صحنه ادامه می‌یابند. سطوحی که هم با نور، سایه و اشکال رنگین پوشیده شده‌اند و هم با اشیا و عناصر معماری. البته تمام این عناصر، طبیعت و خصوصیات رنگ‌آمیزی را به نمایش می‌گذارد. اعمال و صحنه‌آرایی ما در سلسله مراتبی منظم، شکلی وارونه یافته است. بهانه هم، مشکل یا غیرممکن بودن کار با مواد جامد است. همین دلیل ساختگی باعث رواج و گسترش «دکور» شده که به درجه و حدی کاملاً پوچ و بی معنی رسیده است و پس از آن مقید کردن شرم‌آور و خفت‌بار پویایی بدن بازیگر در آن دکور. بدین ترتیب نور، پس‌زمینه را آن چنان که دیده شود روشن می‌کند البته بدون ملاحظه به بازیگری که این تحقیر را تحمل می‌کند.

حرکتی حقارت‌بار بین سطوح تخت رنگ‌آمیزی شده و ایستادن بر سطح افقی صحنه. تمامی تلاش‌های نوین در جهت اصلاح طراحی صحنه با این مسئله اساسی برخورد کرده‌اند که: «چگونه می‌توان به نور حداکثر توان را بخشید و طی این مسیر ارزش تمام و کمالی را نیز به بازیگر و فضای نمایشی اعطا کرد؟»

برای مدتی مدید، مدیر صحنه ما، ارائه پویا و فیزیکی را به پای یک توهم مرده بصری و نقاشی گونه، قربانی کرده، در زیر فشار چنین استبدادی آشکار شد که بدن انسان هرگز نتوانسته در هیچ کدام از روش‌های بیانی دراماتیک پیشرفتی حاصل کند. این ابزاری است شگفت‌آور. به جای طنین صدای آزادی، زیر بار اجبارها و اضطرار قرار گرفته‌ایم.

همگان می‌دانند که: امروزه فکر بازگشت به بدن انسان به عنوان اصلی بنیادین و بیان‌گرا اذهان را مشغول و تخیل را تحریک کرده است. با گشایش راهی برای کسب تجارب گوناگون دیگر هیچ شکلی بر ارزشمند بودن اصل بنیادین بدن باقی نمانده است. اما هنوز هم تولیدات هنری معاصر، ما را با فشار به سمت و درون وضعیتی انفعالی و ننگین سوق می‌دهند. موقعیتی که با دقت در تاریکی خانه‌هامان مخفی و کتمان‌اش می‌کنیم.

هم‌اینک، «بدن» با تلاش سرسختانه‌ای، باز کشف خودش را آغاز کرده و آرزو می‌کنیم که ای کاش ما، خودمان بودیم، همان بدن‌هایی که نظاره‌گرشان هستیم. غریزه و ادراک اجتماعی به همراه ما از خواب بیدار شده‌اند. خوابی سرد که در گذشته بر آنان تحمیل کرده بودیم...

جداسازی و ایجاد شکاف بین صحنه و تالار نمایش به سادگی به یک وضعیت پریشان و وحشیانه تبدیل گشته. حالتی که برخاسته از خودپرستی ماست.

و حال، به نقطه‌ای قطعی رسیده‌ایم، نقطه اصلاحات در هنرهای نمایشی که جسورانه باید آن را اعلام کنیم: مولف هنرهای دراماتیک تا زمانی که به مسئله «جدایی کنش‌های نمایشی از مخاطب و لزوم برطرف کردن موانع به طور وسیع» معتقد نشود، هرگز به رهایی نخواهد رسید. نتیجه نیز واضح است: تنظیم و ترتیبات رایج تئاتر ما باید مفهومی لیبرال را درک کرده و با آن توسعه یابند.

ما سرانجام به جایی خواهیم رسید که «خانه» می‌نامیم‌اش: بنایی مقدس در آینده. فضایی پهناور، وسیع، گشوده و دگرگون‌پذیر که خوشامدگوی گوناگون‌ترین بیانات جامعه و هنر پویا خواهد بود. مکانی آرمانی برای هنرهای نمایشی، جایگاه رشد و کامیابی، همراه با مخاطب و یا بدون او.

درباره آدولف آپیا

طراح و نظریه‌پرداز سوئیسی، نگارش درباره تئاتر را به عنوان هنری بصری شروع کرد. هنری که در آن نور و سایه، اشکال و فضا اهمیت فراوانی دارند. سراسر زندگی او صرف تجربه‌اندوزی درباره ویژگی‌های تکنیکی نور شد. دلیل اصلی توجه آپیا به این مسائل تاثیر عمیقی بود که ریچارد واگنر آهنگساز بزرگ آلمانی رویش گذاشته بود. او بخش‌هایی از طراحی نور و صحنه «حلقه نیبلونگن» را برعهده داشت. این طراحی‌ها پس از مرگ واگنر در ۱۸۸۳ از اپرا حذف شد. آپیا سه کتاب درباره تئاتر به رشته تحریر درآورده: موسیقی و صحنه(۱۸۹۸)، صحنه‌پردازی و درام واگنری(۱۸۹۵)، کار هنر پویا(۱۹۲۱) و همچنین تعداد زیادی مقاله. آثار نوشتاری و طرح‌های او تاثیر فراوانی بر طراحی صحنه مدرن گذاشته است. ترکیبات نیرومند آپیا به وایلدر واگنر (نوه ریچارد واگنر) در جهت احیای مجدد آثار پدربزرگش در تئاتر بایروت یاری رساند. بایروت به مانند سایر کانون‌های فرهنگی هنری بر اثر سیاستگزاری‌های متعصبانه حکومت رایش در حوزه فرهنگ خسارت سختی را تجربه کرد. آپیا با طراح و کارگردان معروف سوئیس ژاک دالکروز به همکاری پرداخت و همین مشارکت باعث به اوج رسیدن آثار آپیا شد. آثاری چون طراحی نور و صحنه برای اپرای ارخه‌اوس و اوری‌دیس اثر گلوک در ۱۹۱۳. این مقاله گزیده، نظریات آپیا را درباره اصول صحنه‌پردازی مدرن به نمایش می‌گذارد. اصولی که بر بازیگر و فضای نمایشی می‌تواند تاثیرگذار باشد. قابل ذکر است که نوشتار ذیل گزیده‌ای است از یک نسخه دست‌نویس و بدون عنوان که آپیا جهت سخنرانی در کنفراسی به نام «آینده درام و فرآورده‌های صحنه» در موسسه المپیک لوزان به تاریخ سوم آوریل ۱۹۱۹، آماده ساخته بود. عنوان «بازیگر، فضا، نور، رنگ آمیزی» مربوط است به یکی از مقالات آدولف آپیا که پس از مرگش منتشر شد.

سینما در سیما

نگاهی به فیلم پروانه

مجتبی عبدالهی

کمتر فیلمی بوده به اندازه فیلم زیبای پروانه که اگر بخواهیم چارچوب سینمای با موضوع ماورا را مورد بحث قرار دهیم با آن همخوانی داشته باشد. این فیلم اثر فیلیپو مویل بدون شعارزدگی‌های مرسوم اینگونه فیلم‌ها ترجیح داده ماورا را در طبیعت و لطافت و رازهای آن جست‌وجو کند و با دعوت از بیننده به دیدن آنچه که کمتر فرصت تماشای آن در زندگی‌های شهرزده امروز وجود دارد و یادآوری زیبایی مسحورکننده آن که معمولاً انسان‌های فراموشکار توجهی بدان نمی‌کنند موقعیت بهره‌مندی و لذت روحی را برای مخاطب ایجاد می‌کند. قاب‌های تصویری بدیع و دلنواز فیلم زنگ تفریحی برای چشمان تماشاگر است تا با رنگ سبز و شکوه طبیعت از خودش پذیرایی کند. در کنار این مسئله داستان همراهی و آشنایی پیرمردی به نام ژولین و کودکی به نام الزا طرح می‌شود که در نگاه اول به سرانجامی نخواهد رسید چرا که آنقدر موارد اختلاف بین آن دو زیاد است که بعید به نظر می‌رسد آنها بتوانند بیش از چند ساعتی همدیگر را تحمل نمایند. اما جذابیت فیلم از همین تضاد آغاز می‌شود. اختلاف سنی، رابطه ناکام پیرمرد با فرزند سابقش، اختلاف نگرش آنها به زندگی، کارهای کودکانه الزا نظیر زیاد سئوال کردن که معمولاً بزرگترها حوصله آن را ندارند و... سبب می‌شود تماشاگر هر آن منتظر پایان این رابطه باشد و البته تا آستانه آن هم پیش می‌روند اما بعد از تهدید و جدایی الزا و رفتن او شاهد صحنه طنزآمیزی هستیم که ژولین در حالی که او را به شدت از خود رانده بود با طناب او را می‌بندد و به زور با خود می‌برد. این طنز تصویری البته برای الزا هم قابل درک است چرا که هم او و هم ژولین می‌دانند که اتفاقاً برخلاف ادعایی که هر دو می‌کنند به هم به شدت نیاز دارند و کسی تاکنون نتوانسته به اندازه طرف مقابل همدم و مونس و مخاطب خوبی برای آنها باشد، بنابراین ادعای کودک در لو دادن او به پلیس و اتهام آدم‌ربایی نوعی ناز کودکانه تلقی می‌شود و جواب ژولین به الزا خود گویای روابط دروغین و به دور از حقیقت بین بزرگترهاست آنجا که می‌گوید: «بزرگا حرف بزرگا رو باور می‌کنن نه حرف بچه‌ها رو» و البته گذاردن این واقعیت تلخ کنار این حقیقت که حرف راست را باید از بچه شنید، دنیای ناراست و سرشار از فریب آدم‌ها را آشکار می‌سازد.

وجوه مشترک بین پیرمرد و کودک ناخودآگاه آنها را به یکدیگر نزدیک می‌کند و عامل پیوند این دو تمایلشان در بریدن از دنیای مدرن و پناه بردن به طبیعت به عنوان نماد معصومیت است چنانچه ژولین جایی با افتخار به الزا می‌گوید: «ما بازندگان دنیای مدرنیم.»

طرح مفاهیم پیچیده زندگی به صورت ساده بین این دو یادآور ایثار تارکوفسکی است که الکساندر پسر کوچکش را بهترین مخاطب برای حرف‌هایش می‌یابد و نظیر این فیلم به گردشی کوتاه و طرح مفاهیم هستی‌شناسی با او می‌پردازد. رد و بدل شدن این سخنان فلسفی اما ساده بین دو نسلی که فاصله زیادی از هم دارند از روی ناچاری و عمد توسط تارکوفسکی در ایثار و هم فیلیپو مویل در این فیلم در واقع نوعی کنایه به عدم وجود درک در انسان‌های امروزی و تنهایی آدم‌هاست که در نبود مخاطبی که با او احساس همذات‌پنداری کنند مجبور می‌شوند با کودکان ارتباط برقرار کنند و هم البته این مسئله می‌تواند بیانگر روحیه لطیف و معصومانه پیرمردهای این دو فیلم باشد.

سفر کوتاه ژولین و همراهی الزا با او به تبادل اندیشه و تفکر بین آنها منجر می‌شود. ژولین با وجودی که ابتدا از دست سئوال‌های متعدد دخترک عصبی می‌شود ولی بعد انگار متوجه می‌شود که سئوال‌های بزرگ تنها از مغزهای بزرگ بیرون می‌آید و بنابراین به‌رغم سن پایین تنها به دلیل کودکی نباید الزا را دست‌کم بگیرد و تحقیرش کند. قسمت‌های تاریک شخصیت ژولین به تدریج با گذر زمان فیلم و بازخوانی زندگی گذشته او معلوم می‌شود. او ماجرای خودکشی پسرش را در اواسط فیلم تعریف می‌کند اما در آخر فیلم جلوی ایزابلا مادر سربه هوای الزا دست به اعتراف این مسئله می‌زند که هیچگاه کلمه‌ای محبت‌آمیز به پسرش نگفته بوده است، تا عشق و امید پسرش را جهت ادامه زندگی ترغیب کند. این فقدان عشق از بی‌اعتمادی و سوءتفاهمی است که در پدر و پسر وجود دارد. همچنان که ژولین در جایی دیگر می‌گوید: «جایی که اعتماد نباشه عشقی وجود نداره». اعتراف تلخ ژولین هشداری است به مادرش که چنین بلایی بر سر الزا در آینده رخ ندهد و اینکه با کمترین هزینه لذت زندگی را از او دریغ نکند. در صحنه کشته شدن آهو شاهد پرخاش ژولین به شکارچیان هستیم و بلافاصله هنگامی که او پروانه را درون ظرفی می‌اندازد تا به قول خودش بدون درد بمیرد، الزا بدون هیچگونه مصلحت‌سنجی او را شکارچی و لایق همان پرخاشی می‌داند که او به شکارچیان نسبت داد.

الزا در تمام طول فیلم همانند وجدان بیدار پیرمرد عمل می‌کند و زندگی او و آدم‌بزرگ‌ها را به نقد می‌کشد. صحنه پاره کردن پیله و درآمدن از پوسته قبلی اشاره‌ای می‌تواند باشد بر تحول نگرش در ژولین و در آخر آزاد کردن پروانه نوید رهایی و گسستن او از پلیدی‌هایی است که در طول یک عمر بر روحش نشسته و آن‌را کدر ساخته است. این سفر پالایش روحانی ژولین را موجب می‌شود. از زاویه دید کودک کارهای بزرگترها بی‌معنا و پوچ است. کشتن آهوها برای پول، تضاد بین فقیر و غنی، معامله و داد و ستد است و در این بین انگار برای بزرگترها تنها چیزی که بیهوده و عبث و اضافی است محبت و عشق و دوستی است که وقتی برای آن ندارند. فیلم دیدگاه‌های مختلف را در مورد فلسفه زندگی طرح می‌کند، از نظر الزا عمری که بدون یاد گرفتن قصه بگذرد بیهوده و تباه است. او در جایی به ژولین می‌گوید: «اگه قصه بلد نیستی پس چه فایده پیر شدی» تضاد این نگاه با دنیای کسانی که موقتاً در کلبه جنگلی با آنها همخانه شده‌اند و در دل طبیعت هم در حال معامله سهام هستند، نوع اندیشه برتر الزای کوچک را نشان می‌دهد. تعریف داستان روز قیامت چون از زبان حیوانات است توی ذوق نمی‌زند بلکه متناسب با روند غیرمستقیم معنایی فیلم می‌تواند پیام خود را منتقل نماید. این سفر امکان مکاشفه و تعبیری جدید از زندگی بخصوص برای ژولین در آخرین سال‌های عمرش را فراهم می‌آورد تا با درک و آموختن رموز حیات از زبان الزای کوچک، فرصت مغتنمی که برایش ایجاد شد، نوعی دیگر زندگی کند.