ادامه از صفحه ۶

باکمک علم شاه نخست وزیرِ خود شد

در موضوع حل بحران اقتصادی، علم به پیشنهاد جهانگیر تفضلی، علینقلی عالیخانی را مامور حل بحران اقتصادی کشور کرد و عالیخانی نیز با تأسیس وزارت اقتصاد و تنظیم یک برنامه مشخص گام‌های بسیار موثری در جهت بهبود وضعیت اقتصادی و رفع رکود در کشور برداشت. اما در موضوع اصلاحات ارضی که اهمیت بسیار زیادی برای محمدرضا پهلوی داشت، شاه بنا داشت برنامه اصلاحات ارضی را تماماً به نام خود گره بزند، به همین منظور علم ماموریت یافت تا برنامه اصلاحات ارضی را در چارچوب گسترده‌تری از اصلاحات اجتماعی قرار دهد که بعدتر مجموعه «انقلاب سفید» و یا «انقلاب شاه و مردم» نام گرفت. علم با این کار اصلاحات ارضی را تنها یکی از برنامه‌های دگرگونی اجتماعی در کشور معرفی می‌کرد که در کنار سایر برنامه‌های دیگر اصلاحی محمدرضا پهلوی قرار دارد.

ملی کردن جنگل‌ها، فروش سهام کارخانجات دولتی به عنوان پشتوانه اصلاحات ارضی، سهیم کردن کارگران در سود کارخانه‌ها، اصلاح قانون انتخابات ایران به منظور دادن حق رأی به زنان و حقوق برابر سیاسی با مردان و ایجاد سپاه دانش از برنامه‌های دیگر محمدرضا پهلوی در چارچوب انقلاب سفید بود که در ۶ بهمن ۱۳۴۱ به آرای عمومی گذاشته شد و در نهایت مورد پذیرش عموم واقع شد، از سوی دیگر با حذف امینی که پیشتر صورت گرفته بود و سپس ارسنجانی، اصلاحات ارضی تنها یک لیدر پیدا کرد و آن هم محمدرضا پهلوی بود. اصلاحات اجتماعی و اقتصادی که در دولت علم آغاز شد، به بازسازی مشروعیت محمدرضا پهلوی بیش از پیش کمک کرد. با این حال انقلاب سفید مخالفانی را نیز با خود داشت که مهم‌ترین آن علاوه بر زمین‌داران بزرگ در نقاط مختلف کشور به ویژه در فارس، بازاریان سنتی، نیروهای مذهبی و روحانیت شیعه بود که به رهبری آیت‌الله خمینی دست به مخالفت و اعتراض نسبت به اصلاحات محمدرضا پهلوی زدند.

علم که می‌دانست نیروهای مذهبی خود را برای برپایی تظاهرات گسترده خیابانی آماده می‌کنند به محمدرضا پهلوی گفت «باید بزنیم..» و در برابر پرسش شاه که چگونه باید بزنیم پاسخ داد: «یعنی با گلوله باید بزنیم. اگر موفق شدیم که چه بهتر، وگرنه مرا مسئول معرفی کنید». (نگاه کنید به مقدمه عالیخانی بر یادداشت های علم، جلد اول) هنگامی که تظاهرات در بامداد روز ۱۵ خرداد ۴۲ در اطراف بازار تهران آغاز شد، علم به رئیس شهربانی وقت، سپهبد نصیری تلفنی دستور تیراندازی داد و نیروهای نظامی پس از چند ساعت توانستند با سرکوب گسترده، به غائله پایان دهند.

پاسخ دولت به مخالفان در سال ۴۲، آنچنان کوبنده بود که تا سال‌های بعد شکل‌گیری هر اعتراضی را در نطفه خفه کرد. اکنون با حذف مخالفان از طیف‌های مختلف، نیروهای ملی، چپ و مذهبیون، پایه‌های حکومت محمدرضا پهلوی بیش از پیش استوار شد و او اکنون می‌توانست نه فقط سلطنت بلکه به شیوه دلخواه خود اعمال حکومت نیز بکند. با تأسیس حزب ایران نوین به رهبری حسنعلی منصور و تربیت نیروهای جوان تکنوکرات و عضویت اکثریت نمایندگان مجلس در ایران نوین، اکنون زمان آن رسیده بود که دولت علم جای خود را به نیروهای تکنوکراتی بدهد که برخلاف بسیاری از بازیگران سیاسی سابق دو دهه ۲۰ و ۳۰، تقریبا هیچ ادعای سیاسی نسبت به حکومت نداشتند و برای «تخصص» اولویت بیشتری نسبت به «سیاست» قائل بودند. در واقع با پایان دولت علم، دوران جدیدی در حاکمیت پهلوی آغاز شد که در آن با تمرکز قدرت به ویژه تصمیم‌گیری حکومتی در دربار، محمدرضا پهلوی خود به نخست‌وزیر خود نیز تبدیل شد و برای تحقق این منظور اسدالله علم از کودتای ۳۲ به بعد نقش مهم و پررنگی را بازی کرد.

حسن معجونی، محمد عاقبتی و مازیار سیدی درباره نسخه چهارم «آشپزخانه» - قسمت دوم

کارگردانی در سکوت، کارگردانی به سبک ذن

عسل عباسیان

روز گذشته بخش نخست میزگرد تئاتر «آشپزخانه» با حضور محمدحسن معجونی، کارگردان و محمد عاقبتی و مازیار سیدی، بازیگران نمایش، در همین صفحه منتشر شد. گفت‌وگو را تا آنجا خواندید که بازیگران گفتند معجونی سبک و شیوه‌ای شرقی در کارگردانی دارد و با سکوتش تیم را هدایت می‌کند؛ اما پاسخ معجونی درباره شیوه کارش و همین‌طور حضورش در همین نمایش به‌عنوان بازیگر را که متفاوت از اغلب نقش‌هایی است که تابه‌حال ایفا کرده، در ادامه خواهید خواند.

آقای معجونی! شما در تکمیل صحبت دوستان راجع به این سکوت ذن‌گونه توضیح می‌دهید؟

معجونی: واقعیتش من خودم در جایگاه بازیگر خیلی علاقه‌ای ندارم با کارگردان‌ها وارد گفت‌وگو شوم؛ چون یکی از بهترین ارتباطات من با امیررضا کوهستانی بود؛ به‌عنوان کارگردان و همین‌طور آقای رفیعی. هیچ وقت از آنها سؤال نکردم که چه چیزی می‌خواهید. به نظر من در کار با یک کارگردان لحظه‌هایی هستند که کافی است او چیزی را تأیید کند؛ مثلا یک آدمی را تو ببینی روی صحنه دارد حرکت می‌کند یا یک کاری انجام داد، کارگردان بلند شد و راه رفت. باید هوشیار باشی و کد را بگیری. الان صحبت‌کردن کاری با ما نمی‌کند، کد را باید بگیری. سه تا کد این‌طوری می‌تواند یک نقش را کامل بسازد. فقط باید حواست جمع باشد از روز اول؛ چون روز اول همان اندازه که من چیزی نمی‌دانم، بازیگران هم در همان وضعیت‌اند و ما با هم یک چیزی را می‌سازیم. وقتی جلو برویم، خودش اتفاق می‌افتد، کافی است درباره‌اش اظهارنظر کنی. شده مثلا یک جاهایی در طول مثلا ۱۰ تا تمرین، یک‌دفعه یک جا ایستادم و فقط یک ربع صحبت کردم. درباره یک چیز نه، درباره یک مجموعه. من عادتم است که به‌عنوان بازیگر با هیچ کسی صحبتی نمی‌کنم. امیررضا کوهستانی خودش هم می‌گوید ما کمترین صحبت را در طول تمرینات داریم و من فکر می‌کنم کلا دیالوگ نداریم. زمانی دیالوگ داریم که کار اجرا رفته، شب‌هایی که می‌نشینیم و بعضی وقت‌ها که داریم به کار فکر می‌کنیم، ممکن است صحبت کنیم؛ ولی در ساخت پروژه به‌هیچ‌عنوان این اتفاق نمی‌افتد.

از راست: محمد عاقبتی، حسن معجونی و مازیار سیدی/ عکس: مهدی آشنا

عاقبتی: این یک تاکتیک کلی است، یک فضایی است که کارگردان در اختیارت می‌گذارد؛ مثل فوتبال. مربی می‌گوید تاکتیک ما این است. تو دیگر به‌عنوان بازیکن در آن تاکتیک خیلی آزاد و راحتی، به نظرم این به‌شدت پویا است و تحرک جذاب‌تری برای بازیگر می‌سازد. برای کارگردان شاید رنج‌آور باشد یک جاهایی. تو می‌بینی بازیگر دارد می‌رود در یک فضای دیگری، در یک جای دیگری؛ ولی به نظرم داستان اینکه درباره حسن می‌گویند، این میزان آزادی و اطمینان و بهادادن به بازیگر، اول اینکه از پیشینه بازیگربودن می‌تواند بیاید، یک بازیگر-کارگردان می‌تواند این‌طور عمل کند. دوم از یک تسلط و اطمینان واقعی می‌آید؛ چون من دیدم آدم‌های دیگری را که کار می‌کنند؛ ولی واقعا این‌قدر به چیزی که حتی اگر در تئوری بگویند ما به بازیگر اطمینان داریم؛ اما عملا چنین اطمینانی ندارند. و آدم‌هایی مثل حسن مدل زندگی‌شان همین است؛ یعنی اگر من حتی یک جایی در زندگی به‌عنوان رفیقش هم یک اشتباهی کنم، این‌طوری نیست که بیاید و یقه من را بگیرد و بگوید تو داری اشتباه می‌کنی. به نظرم این از کاراکترش می‌آید و از احترام و بهایی که به آدم مقابلش می‌دهد؛ به‌عنوان مؤلف. این را صادقانه بگویم، مازیار به‌عنوان یکی از بازیگرانی که خیلی با حسن کار کرده، اینجاست و من اصلا این‌کاره هم نیستم؛ ولی همه بچه‌ها عموما پیش حسن بهترین بازی‌های‌شان را انجام داده‌اند.

سیدی: البته کار این روش کار را برای بازیگر هم سخت‌تر می‌کند و این یک جور ویژگی قدرت برای آقای معجونی به حساب می‌آید؛ ولی از آن طرف هم برای بازیگر خیلی شناسایی این موضوع کار دشواری می‌تواند باشد و زمان می‌برد تا رابطه خودش با کارگردان را پیدا و فهم کند. مقاله‌ای درباره آقای رابرت ویلسون نوشته شده بود که من همیشه وقتی با آقای معجونی کار می‌کنم، یاد آن بازیگری که در مقاله درباره‌اش نوشته بودند، می‌افتم. بازیگر می‌گفت من دفعه اولی که با آقای ویلسون کار کردم، آقای ویلسون از یک مجموعه اصطلاحاتی استفاده می‌کرد که برای هنرهای تجسمی بود و من شب‌ها که می‌رفتم خانه‌مان، به این فکر می‌کردم که خدایا، الان با این چیزی که کارگردان دارد می‌گوید، من باید چه کار بکنم؛ چون آقای ویلسون فارغ‌التحصیل رشته نقاشی هستند. دقیقا همین کدگذاری و کدگشایی اتفاقی است که بین آقای معجونی و بازیگرها می‌افتد و اینکه می‌گویند کارگردان بلند می‌شود، راه می‌رود یا یک‌دفعه یک تأییدی می‌کند، این چیزی است که واقعا زمان می‌برد تا بازیگر هم به آن حساس شود؛ تا اینکه دستش بیاید که زیرچشمی باید مراقب این علائم باشد، برای اینکه متوجه شود که آهان، مسیر را دارد درست می‌رود یا نه، مسیرش را باید عوض کند و این یک دیالکتیک پیچیده‌ای است بین بازیگرهای آقای معجونی و خود آقای معجونی.

عاقبتی: روزی که مانیفست گروه لیو (به سرپرستی حسن معجونی) نوشته می‌شد، در یکی از بندهایش این نکته ذکر شد که پرداختن و بهادادن به بازیگر از اصول ماست. این دارد در تمام این سال‌ها واقعا عملی می‌شود و شعار نبوده؛ چون خیلی وقت‌ها ما مانیفست می‌نویسیم که دقیقا همان کارها را نکنیم؛ ولی ما مانیفستی نوشتیم و از آن مانیفست سانتی‌متری عقب‌نشینی که نشد هیچ؛ بلکه الان در آستانه پسامیانسالی اینها برایمان تبدیل به یک عادت شده؛ البته عادت خوب، نه عادت روزمره.

یکی از جذاب‌ترین نکته‌های این اجرا به نظرم این بود که آقای معجونی! از شما بازی‌ای کوتاه؛ ولی خیلی تأثیرگذار دیدیم که متفاوت با همه نقش‌هایی است که تابه‌حال از شما دیده‌ایم. یک کاراکتر به‌شدت جدی و قاطع که فکر کنم خیلی با ماهیت و ذات بازیگری شما فاصله دارد؛ ولی خیلی تأثیرگذار آن را بازی می‌کنید. راجع به این انتخاب و اینکه چه شد که تصمیم گرفتید نقشی متفاوت را خودتان برعهده بگیرید، بگویید.

معجونی: نمی‌دانم این نقش از بیرون چطوری است؛ ولی خیلی دلم می‌خواست این انتهای کار در متن، یک لحظه‌ای به وجود بیاورم و مثلا در نقش مدیر آشپزخانه؛ ولی حقیقتا در نقش کارگردان کار، به نیروهای آشپزخانه-بازیگرها بگویم من شما را جمع کردم اینجا و مشغول‌تان کردم، شما از این کار دارید سرگرم می‌شوید و نان درمی‌آورید و باز هم در انتها به دعوا می‌رسید؟ می‌خواستم این حضور، به داستان خودمان با گروه اشاره کند. این است که بیشتر از اینکه نقش رئیس را بازی کنم، دنبال این ایده بودم که به‌عنوان سرپرست واقعی گروه روی صحنه بیایم.

یعنی در جایگاه مؤلف- کارگردان روی صحنه حضور پیدا کنید؟

معجونی: مؤلف- کارگردان نه؛ این فضا از همان لحظه اول دارد تعریف می‌شود؛ آدم‌هایی هستند که همدیگر را دارند می‌بینند، همه هم سرگرم یک اتفاق هستیم، در انتها هم تئاتر به‌وضوح دارد می‌رسد سر جای خودش با همین اتفاق که مثلا رئیس آشپزخانه که من هستم؛ به‌عنوان کارگردان بیایم اعتراض کنم که چرا نمایش من را با دعواهای‌تان به هم ریختید. اجرای آن لحظات، با اینکه با مدل من فرق دارد؛ ولی برایم کار راحتی است، برای اینکه فکر می‌کنم دارم واقعا راجع به تئاترش حرف می‌زنم و ربطی به آشپزخانه ندارد. به قیافه بچه‌ها هم که نگاه می‌کنم، فکر می‌کنم دارند پیش خودشان می‌گویند وای الان ما چه کار بدی کردیم!

اندیشیدن به ماهیت ناپدید-۱

تئاتر و تأملات نظری در چگونگی تحقق اندیشه در آن

محمد اوحدی‌حائری
پژوهشگر

تمایز[1]، مهم‌ترین مفهومی است که موجب تشخیص ما در هنر و علوم مختلف می‌شود. از قِبل همین مفهوم است که تعریف‌ها شکل می‌گیرند و ماهیت یک امر تثبیت می‌شود؛ اما وقتی خود «اندیشیدن» موضوع تمایز باشد، چه؟ اندیشیدن به امری که هنوز ماهیت خود را پیدا نکرده، آن‌قدر فربه است که تمایز را کنار می‌گذارد و آنچه می‌ماند، برای سینما و تئاتر یکسان است. اندیشیدن به امری که هنوز ماهیت خود را پیدا نکرده؛ ماهیتی که هنوز ناپدید است، شاید از عهده تئاتر به‌عنوان هنری زنده بربیاید؛ اما پیش از تئاتر، این مفهوم از سوی عده‌ای در سینما مطرح شده است. شفر در کتاب «انسانِ عادیِ سینما» از خلأیی صحبت می‌کند که موجبات تفکرِ آینده را فراهم می‌کند و شاید مفهوم خلأ در ذهن ژنه مکمل آن باشد. این به‌تعویق‌انداختن اندیشه و آمادگی برای عرضه‌داشت ماهیت پنهان یا به عبارتی دیگر، پدیدارشدن «ماهیت ناپدید اندیشه» بر ما، موضوع این نوشته خواهد بود. اینکه چگونه تئاتر می‌تواند به آنچه ماهیت خود را پدیدار نکرده، بیندیشد و از همین طریق از کلی‌گرایی و ساختارمندی بگریزد[2]؟

در صد سال اخیر و پس از ظهور سینما، اندیشیدن به سینما مسیری ماجراجویانه داشته است. از پیشگامانی مانند آرنهایم و آیزنشتاین و ورتوف تا نشانه‌شناسانی مانند کریستین متز و دیگرانی مثل زیگفرید کراوکر تا نوئل کارول و متفکرانی مانند رولان بارت و فیلسوفانی همچون تئودور آدورنو و ژان فرانسوا لیوتار همگی نیم‌نگاهی به سینما داشته‌اند. این مسیر به مرور زمان، شأنیتی برای سینما به وجود آورد تا فیلسوف یا متفکری مانند دلوز کتابی به نام «سینما۱: حرکت-تصویر» و «سینما۲: زمان-تصویر» را انتشار دهد و از طرفی دیگر رولان بارت در باب امری جزئی‌تر مانند سینما-اسکوپ مطلب بنگارد. در این سال‌ها منتقدانی مانند سوزان سونتاگ و جان برجر با رجعت به مواجهه با تصویر، تفسیری نوین از مواجهه با امر سینماتوگرافیک ارائه دادند. بلانشو نسبتی از ادبیات در سینما جست‌وجو کرد و نسلی از منتقدان بزرگ مثل آندره بازن و مکتب کایه دوسینما، مکتب شیکاگو، پالین کیل، منی فاربر، لورا مالوی و... از نظام‌های مختلف فکری، به‌ویژه در مسیر اندیشیدن در باب سینما استفاده کردند. سینما به جایی رسید که حتی گی دبور به مخالف‌خوانی در باب آن پرداخت و از ناسینما در انبوهه مصرف سخن گفت. این حجم از فکر در باب یک هنر نوظهور بی‌سابقه است و هیچ هنری به این اندازه در صد سال ابتدایی خود با چالش فکری مواجه نبوده است. البته این امر به دوران معاصر ما نیز بازمی‌گردد که جهانِ انباشت فکرها و تلاش برای نظام‌سازی و شکستن نظام‌های پیشین است. از خصوصیات مهم همه مسائلی که در نوشتارهای افراد نام‌برده‌شده، در باب سینما مطرح است، امکان تعمیم آن به دیگر هنرهاست. در واقع در قرن بیستم، تجلی هنر در هنرِ زرفریبِ سینما نهفته بود و پرسش‌هایی که متفکران در مواجهه با آن مطرح می‌کردند، ابعادی بزرگ‌تر از مدیوم سینما داشت؛ اما تئاتر علاوه بر آنکه در ابتدا (و حتی تاکنون) به مجادله‌ای سیری‌ناپذیر با سینما پرداخته است؛ اما این مجادله لزوما به تولید نظریه و اندیشه‌ای انتقادی به کیفیتی که در سینما رخ داد، نینجامیده است. بحران ظهور سینما و خلوت‌شدن سالن‌های تئاتر، متفکران تئاتر را به سوی نوعی بازاندیشیِ مجدد در تعاریف برد و این امر موجب آن شده که اندیشمندانِ تئاتری بیشتر از مواجهه با یک اثر تئاتری، به چگونگی خلقِ آن بپردازند و جست‌وجو را به سوی ذات‌اندیشی تئاتر هدایت کنند. دیالکتیک مخاطب و اثر هنری، همان اندازه که در سینما به عنصری برای اندیشیدن و چگونگی «دیدن» تبدیل شده بود؛ اما در تئاتر به مفاهیمی مانند «مشارکت»، «مداخله» و «ورود» (چه ذهنی، چه عینی) ختم شد که نتیجه‌ای جز دستورالعمل‌های بسیار در باب اجرائی‌کردن یک اجرا نداشت. از طرفی برشت، مترلینگ، کریگ، آپیا، آرتو، ژنه، گرتوفسکی، بوآل و... هرکدام به نوعی تأمل نظریِ پایه‌ای در باب چگونگی خلق درام، خلق اجرا و حتی خلق تئاتر (از نظر پدیداریِ ذات آن) پرداختند و پژوهش‌های آکادمیک نیز به نوبهٔ خود کسانی مثل شکنر، لیشته، گریزینگر و... را به خود دید که این مسیر پرفرازونشیب را تئوریزه کنند. در این سال‌ها البته بارت به طور متناوب درباره تئاتر می‌نوشت و به تئاتر مردمی ژان ویلار توجه ویژه‌ای داشت. دلوز «برهم‌نمایی‌ها» را به همراه کارملو بنه منتشر کرد و آدورنو، لیوتار و هر متفکر دیگری نیز به تئاتر التفات داشتند[3]؛ اما شاید دستگاه فراگیر سینما، نوشته‌های سینمایی آنان را بیشتر جلوه می‌داد. با وقوف به همه تفاوت‌های نظری و عملی در تئاتر و سینما؛ اما به نظر می‌رسد که اندیشیدن در باب اثر هنری، فاقد دسته‌بندی در مدیوم ارائه باشد. امروزه در تئاتر، ابزارهای سینمایی نقشی پررنگ یافته‌اند و سینما نیز از دیرباز به تصویرگری در باب صحنه و پشت صحنه نمایش و یاری‌گرفتن از نظام‌های پرورش بازیگری، کارگردانی و نویسندگی تئاتر پرداخته است؛ بنابراین مطرح‌کردن یک مفهوم یا یک مسئله در یک مدیوم به معنای محرومیت دیگر مدیوم‌ها از آن نیست. در میان متفکر-منتقدان سینمایی، استنلی کاول نمونه‌ای جالب است. او در سنت پراگماتیسم آمریکایی، با کنار هم قراردادن اندیشه هایدگر و ویتگنشتاین به قرائتی جدید در سینما دست زد. کارِ اصلی او تأمل در چگونگی ویژه‌شدن یک فیلم، یک سکانس یا یک دیالوگ است. البته برای کاول، جست‌وجو در چراییِ ویژه‌شدن یک امر در فیلم به توجه به مناسبات فرهنگ آمریکایی نیز می‌انجامد. کاول یک دلبسته به فرهنگ آمریکایی (در مقابل فرهنگ اروپایی) است و مسائل را در راستای ساده‌سازی می‌بیند که در فرهنگ پراگماتیکی ریشه دارد که در آن پرورش یافته است. این ساده‌سازی چگونه تحقق می‌گیرد؟ فیلم‌سازانی مثل لئو مک ری یا هاوارد هاکس برایش ویژه می‌شوند و صحنه‌ای ساده مانند حرکت دو آدم کوکی در ساعت زنگ‌دار در فیلم «حقیقت تلخ» و تطبیق آن با دو کاراکتر اصلی که دیدن‌شان لحظه‌ای از ما سلب شده است، به لحظه‌ای دارای خلأ می‌رسد که از آن با عنوان «توقف» یاد می‌کند. این خلأبودگی و توقف ناگهانی، پرده از اندیشه‌ای برمی‌دارد که پس از ارائه رخ می‌نماید و اندیشیدن به ماهیت آن چیزی است که هنوز ارائه نشده است. در مطالعه نوشته‌های کاول، امری ناخودآگاه نظرگیر است و آن مقایسه غیرارادی تئاتر و سینماست. او در همین مسئله، تأکید دارد که سینما این امکان توقف را فراهم می‌کند؛ درحالی‌که به نظر می‌رسد که بسیار پیش از این، تعاملات زبانی در تئاتر، به نوعی خلأ در نگارش و اجرا انجامیده است که قابل سرایت به تماشاگر است. در ادامه این امکان «توقف» محمل نظر قرار می‌گیرد تا شاید پاسخی برای مدیوم‌های فراگیرتر از تئاتر و سینما باشد که امروزه درهم‌تنیده شده‌اند.

ادامه دارد...

***ذکر اعلام، نام‌ها و سال‌های تولد و مرگ افراد از نظر توجه به تنوع حضور در دهه‌های مختلف و ردگیری روح اندیشه در شرایط سیاسی-اجتماعی و فرهنگی هر دهه است.**

پانوشت‌ها:

۱. Différance- هم به معنای تفاوت (Écart/Difference) و هم به معنای به‌تعویق‌افکندن (act of deferring/différer)

۲. و شاید خوانشی دیگر از شعر مالارمه باشد: «کلی بدون تازگی مگر از حیث فضابندی خوانش»

۳. در این میان، کتاب دریدا « Antonin Artaud: Drawings and Portraits» در پیوند با تئاتر آرتو و مقاله آلتوسر « Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht Notes sur un théâtre matérialiste» در بررسی پیکولو تئاترو نوشته‌هایی مناقشه‌برانگیز و قابل تأملند و از سوی دیگر جستارهای گرامشی و سارتر و کامو در باب تئاتر در نظامی کلی‌تر و در دستگاه سیستماتیک تفکرشان قابل بررسی است و حیثیت مستقل و تأثیرگذاری آنها پررنگ نیست.

فراخوان مناقصه عمومی یک مرحله ای واگذاری برگزاری دوره های آموزشی، امور فرهنگی و مناسبت های ملی و مذهبی سازمان بیمه سلامت ایران

سازمان بیمه سلامت ایران در نظر دارد مناقصه عمومی یک مرحله ای دوره های آموزشی،امور فرهنگی و مناسبت های ملی و مذهبی سازمان بیمه سلامت را از طریق سامانه تدارکات الکترونیکی دولت برگزار نماید. کلیه مراحل برگزاری مناقصه از دریافت اسناد مناقصه تا ارائه پیشنهاد مناقصه گران و بازگشایی پاکت ها از طریق درگاه سامانه تدارکات الکترونیکی دولت (ستاد) به آدرس www.setadiran.ir انجام خواهد شد و لازم است مناقصه گران در صورت عدم عضویت قبلی ، مراحل ثبت نام در سایت مذکور و دریافت گواهی امضای الکترونیکی را جهت شرکت در مناقصه محقق سازند. تاریخ انتشار مناقصه در سامانه تاریخ ۱۳۹۹/۱/۲۳ می باشد.

مهلت زمانی دریافت اسناد مناقصه از سایت: ساعت ۱۶ روز چهارشنبه تاریخ ۱۳۹۹/۱/۲۷

مهلت زمانی ارائه پیشنهاد ساعت۱۰ روز یک شنبه تاریخ۷ /۱۳۹۹/۰۲

زمان بازگشایی پاکت ها: ساعت ۱۰ روز سه شنبه تاریخ ۱۳۹۹/۰۲/۹.

اطلاعات تماس دستگاه مناقصه گزار جهت دریافت اطلاعات بیشتر در خصوص اسناد مناقصه و ارائه پاکت های الف آدرس: شهرک غرب بلوار ایوانک خیابان فلامک شمالی نبش درخشان پلاک ۱و تلفن ۹۶۸۸۱۵۱۱.

اطلاعات تماس سامانه ستاد جهت انجام مراحل عضویت در سامانه : مرکز تماس ۲۷۳۱۳۱۳۱ دفتر ثبت نام:۸۸۹۶۹۷۳۷ و۸۵۱۹۳۷۶۸

اداره کل منابع انسانی و پشتیبانی

م الف ۴۳

روی صحنه آبی

سختی اپیدمی در تئاتر زندگی

دکتر طلایه رویایی*

● در این روزهای عجیب، دائما به این فکر می‌کنم که آیا این روزگار فعلی ما، این بیماری هر دم گسترش‌یابنده، این شیوع و این شایعه، این توفانی که نظم معمول جهان انسانی را در هم ریخته، یک تئاتر نیست؟ به ماهیت تئاتر فکر می‌کنم، چون همیشه باید به بدیهیات اندیشید و تعاریف رایج آن را مورد تردید و پرسش قرار داد. این شک‌کردن به هر چیز، پایه تفکر است، چون زندگی و تجارب زیستن آن، به ما نشان داده که مفاهیم همه پدیده‌ها را می‌توان بارها، به نسبت اتفاقات و وقایع و تجارب، روی تأثیر و تأثرات جادوگونه تقدیری و رؤیاها، در روح و ذهن، تغییر داد و بازتعریف کرد؛ بارها و بارها و کلمات را این‌گونه از حمل مفاهیمی ثابت، رهایی داد و آزادی جداشدن از قالبی معین‌شده را به آنها بخشید ... کلمات عادی‌شده، روابط عادی‌شده، پدیده‌های عادی‌شده ...

همه آن چیزها که برایمان باارزش است، تا آنچه که برایمان مذموم و مکروه است و همه آنچه که بدیهی می‌نماید، همه می‌تواند در شرایطی خاص، ابعاد ناشناخته و ناشکفته‌ای را که در بطن خود پنهان داشته‌اند به‌ناگاه یا به‌تدریج آشکار کنند؛ ابعادی گاه در تضاد با آنچه می‌نمودند. پس سخنم را درباره تئاتر از همین نقطه آغاز کرده، ادامه می‌دهم: شک به مفهوم رایج تئاتر و بازتعریف دوباره آن ... اینکه تئاتر نه دیدن و تماشای زندگی در جای دیگری جدا از ما و در قاب صحنه است، با بازیگری که تجسم فردیتی خاص است که خودش نیست، که دیگری است، در برابر مخاطبی که دور از او و دیگری، تنها تماشا می‌کند که شاید ارتباط چندانی با زیست و فردیت و جهان او نداشته باشد، شاید مگر اشاراتی تمثیلی و استعاری ... فکر به تئاتر می‌تواند ما را از مفهوم بدیهی و تعریف رایج آن به سطح عمیق‌تر و ناشناخته‌تری از این پدیده ببرد؛ اینکه تئاتر چیست و صحنه کجاست؟

آیا می‌توان هر پدیده‌ای را که ما را از مسیر و روال عادی و معمول و آشنایمان دور کند و به دیدنی دیگرگون به زندگی دعوت کند شکلی حقیقی از تئاتر دانست؟ می‌توان به زمان‌هایی دور بازگشت؟ زمان‌هایی که تئاتر از زندگی جدا نبود و عین زندگی بود و زندگی عین تئاتر که هر اتفاق و واقعه‌ای؛ چه خوش و چه ناخوش، به‌مثابه اتفاقی یگانه، آیین نمایشی خاص خود را داشت و تکرار می‌شد؟

در اینجاست که به ایده‌های یگانه آنتونن آرتو رو می‌کنیم که در کتاب «تئاتر و همزادش»، کلام سحرآمیزش درباره تئاتر را همسان با اپیدمی طاعون بازتعریف می‌کند. طاعون که در حقیقت می‌تواند تمثیل شگرف و هراسناکی از تئاتر باشد و موجب تلفات بی‌شمار در شهر مارسی شده بود، وقتی با کشتی از شرق به‌سوی آن شهر آمده بود.

از نظر او تصاویر طاعون، نمایانگر آشوب و فروپاشی درونی جسم است که مانند آخرین بارقه‌های تابناک یک نیروی معنوی، رفته‌رفته رو به خاموشی می‌گراید و خط سیر خود را از دنیای محسوس آغاز کرده، اما کم‌کم از واقعیت فاصله می‌گیرد ... اگر تصویر معنوی طاعون را به مثابه یک اپیدمی بپذیریم، می‌بینیم که اختلالات و التهابات درونی‌اش مانند آشوبی است که در زمینه‌های دیگر بر ما چیره می‌شود. مشابه کشمکش‌های سیاسی و مبارزات و مصائب و بلاهای طبیعی، آشوب جنگ و شکست‌ها، که حوادث و وقایع، ما را دستخوش آن می‌کنند و می‌توانند در قالب تئاتر با نیروی یک اپیدمی، خود را در تماشاگر تخلیه کنند.

از نظر آرتو، هم در تئاتر و هم در طاعون یا اپیدمی (که در اینجا ترجیح می‌دهم از اپیدمی نام ببرم)، نیرویی نهفته است که پیروزمندانه و درعین‌حال انتقام‌جویانه است ... چنین فاجعه کاملی، چنین اختلال آشوب جسمانی و اجتماعی‌ای، این فوران تباهی، این جن‌زدایی که روح را تحت فشار قرار داده و آن را منقلب می‌کند، نشانه حضور حالتی است سرشار از نیرویی شدید؛ نیرویی که تمامی اقتدار طبیعت، هنگام وقوع یک پدیده بنیادین در آن متجلی می‌شود. تئاتر هنگامی زاده می‌شود که ناممکن آغاز می‌شود ... و ناممکن آغاز شده است ... تئاتر چون اپیدمی، نیروها را آزاد می‌کند و اگر این نیروها به دنیای سیاهی و تباهی تعلق دارند، گناه آن نه به گردن تئاتر است و نه اپیدمی، بلکه به گردن زندگی است ... و اگر تئاتر شقاوت او معطوف به بی‌رحمی است، نه نمایش تئاتری آزاردهنده و خشونت‌بار از شقاوت جسمانی یا اخلاقی و روانی است، بلکه از نظر او تئاتر زندگی است و زندگی بی‌رحم است ... تئاتر همزاد خود را در واقعیت می‌جوید، اما نه آن واقعیت روزمره و معمولی که تئاتر امروز به آن می‌پردازد تا به تدریج به رونوشت رنگ‌باخته‌ای از زندگی تبدیل شود ...، بلکه آن واقعیت پرمخاطره‌ای که ارکان آن، لحظه‌ای رخ می‌نمایاند و سپس به‌سرعت در اعماق تیره اسرار، نهان می‌شوند ... و این واقعیت پرمخاطره امروز ماست، اپیدمی ... سرایت سریع، هولناک و مرگ‌بار ویروسی که گسترده‌تر از طاعون، زندگی را در مداری دیگر، به مثابه تئاتری که همه، هم بازیگران و هم تماشاگرانش هستیم، با تمام اسرارش، خارج از هر فردیت و جغرافیایی، به پیش چشممان آورده است ... .

*** عضو هیئت علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی**