یادداشت

درباره یوزف بویز

مونالیزای سده بیستم

آزاده شاهمیری

یوزف بویز(هنرمند اجرا و مجسمه ساز آلمانی (۱۹۸۶-۱۹۲۱) یکی از مهم‌ترین و بحث‌برانگیزترین هنرمندان نیمه دوم سده بیستم است که اجراها، مجسمه‌ها و هپنینگ‌هایش از تجربه‌های شخصی او در دوران جنگ جهانی دوم الهام گرفتند. علت استفاده بویز از دو ماده چربی و نمد در آثارش به سانحه‌ای بازمی‌گردد که طی دوران خدمت او در نیروی هوایی آلمان اتفاق افتاد و زندگی‌اش را دگرگون کرد؛ هواپیمای او در سال ۱۹۴۳ منهدم و بر فراز شبه‌جزیره یخی کریمه سرنگون شد اما تاتارها او را نجات دادند و با مالیدن چربی حیوان به بدنش و پیچاندن او در نمد عایق‌پوش زندگی‌اش را به او بازگرداندند.(جالب اینجاست که بر اساس مدارک ارتش آلمان چنین اتفاقی غیرممکن اعلام شده و عملیات نجات بویز را نظامیان آلمانی انجام داده‌اند.) بویز پیش از آنکه در سال ۱۹۷۲ به دلیل دیدگاه‌های مناقشه‌برانگیزش از دانشگاه اخراج شود، به مدت ۱۲ سال استاد مجسمه‌سازی دانشگاه دوسلدورف بود.

بویز در اوایل دهه ۶۰ میلادی با گروهی آوانگارد به نام فلوکسوز همکاری خود را آغاز کرد و در این دوران مجموعه «کنش‌ها» را روی صحنه برد. مشهورترین اجرای او در این مجموعه که نخستین تجربه تک‌نفره او نیز هست، «چگونه تصاویر را برای خرگوشی مرده شرح دهیم» (۱۹۶۵) نام دارد. بویز در آن اجرا سرش را به عسل آغشته کرد و با برگ‌هایی طلایی پوشاند، یک جفت کفش به پا کرد که یک لنگه‌اش کفی نمدی و لنگه دیگر کفی آهنی داشت. او به مدت دو ساعت در گالری قدم زد و شرح تصاویر آویخته به دیوارهای گالری را در گوش خرگوش صحرایی مرده‌ای که در بغل داشت، زمزمه کرد. مفسران، عکسی از این اجرا را که بویز در آن به همراه خرگوش مرده تصویر شده است، مونالیزای سده بیستم نامیده‌اند، اگرچه بویز خود با این توصیف موافق نبود. برخی از آثار شناخته شده بویز از این قرارند: «کت و شلوار نمدی» (۱۹۷۰): کت و شلواری نمدی را که از رخت‌آویز آویخته بود به نمایش عمومی گذاشت، «کایوت: من امریکا را دوست دارم و امریکا مرا دوست دارد» (۱۹۷۴): در این اجرا بویز خود را در پارچه‌ای نمدی پیچید و سه روز را با یک کایوت (گرگ چمنزار) در مقابل چشمان ناباور تماشاگران هیجان‌زده گالری «رنه بلاک» نیویورک در یک اتاق کوچک سر کرد. بویز تنها کسی نبود که حیوانات را در اجرا شرکت می‌داد اما در این اجرای خاص تعامل انسان و حیوان جایگاهی محوری و مدت زمانی طولانی‌تر داشت. تلی از کاه، روانداز نمدی و تعداد زیادی وال استریت ژورنال که کایوت از پاره کردن آنها لذت می‌برد و روی آنها ادرار می‌کرد، همراه بویز و کایوت در اتاق بود. بویز تمام حرکات کایوت را زیر نظر داشت و مجدانه تلاش می‌کرد با او ارتباط برقرار کند. اقامت بویز با یک کایوت مرزهای میان زندگی روزمره و هنر را به شیوه‌ای حیرت‌انگیز تقلیل داد و در مسیر پیشبرد این باور او حرکت کرد که هر کس (حتی یک کایوت) می‌تواند هنرمند باشد و هنر بیافریند. او برای اجرای «کایوت...» از فرودگاه با آمبولانس و بر تخت روان به گالری منتقل شد و بی‌آنکه قدم بر خاک امریکا بگذارد، به همان ترتیب نیز از امریکا خارج شد. بویز بعدها در توضیح عملکرد خود گفت: «می‌خواستم خودم را قرنطینه کنم، می‌خواستم خودم را از فضا مجزا کنم و هیچ چیز از امریکا نبینم جز کایوت.» بویز در این اجرا وضعیت بومیان امریکا را به پرسش کشید و با محور قرار دادن کایوت و تسلسل تکرارشونده لحظات برقراری تعامل میان خودش و کایوت، نحوه زندگی بومیان امریکایی را که در ارتباط نزدیک با طبیعت شکل می‌گرفت، نزد مخاطب کنونی احضار کرد. کایوت از قرن‌ها پیش از شکل‌گیری تمدن امریکایی نزد بومیان آنجا توتمی قدرتمند بوده است، در حالی که امروزه در نظر امریکاییان کنونی به شمایلی از جانوری وروجک تنزل یافته است. گواه این تنزل را می‌توان در انیمیشن کایوت و رود رانر دید. «کایوت: من امریکا را دوست دارم و امریکا مرا دوست دارد» مانند بسیاری از دیگر آثار بویز میان آیین، رفتار روزمره و اجرا پل می‌زند. او نقش خود را شبیه شخصیت شمن توصیف می‌کند و مفاهیمی انسانگرایانه، فلسفی، اجتماعی و انسان‌شناختی را در آثار خود پرورش می‌دهد که در انگاره «مجسمه اجتماعی» او به اوج خود می‌رسد. او در دهه ۱۹۶۰ مفاهیمی نظری را درباره کارکرد اجتماعی، فرهنگی و سیاسی هنر صورت‌بندی کرد و هنرمند را در شکل‌دهی به جامعه و سیاست دارای نقشی خلاقانه و مشارکت‌جو دانست. بویز باور داشت که هنرمندان همواره بر لبه تیغ ایستاده‌اند و حضوری تعیین‌کننده در تحولات اجتماعی دارند. اهمیت آثار او نیز به سبب نقدهای اجتماعی است. او به لحاظ سیاسی در جناح چپ فعالیت می‌کرد؛ گرایشی که به شکلی مستقیم هنرش را تغذیه کرد و در یک اجرا باعث شد روی صحنه از سوی هواخواهان جناح راست مورد حمله قرار گیرد. حضور چشمگیر تندیس‌وار و عینی او در آثاری مانند «چگونه تصاویر را...»، «کایوت...» و «بیست و چهار ساعت» (۱۹۶۵) که در آن یک روز کامل را در جعبه‌ای مقوایی گذراند، بعدها به منبع الهام بسیاری بدل شد و از سوی برخی مورد تقلید قرار گرفت. در نوامبر سال ۲۰۰۲ بازیگری فلاندری هنگام بسیج نیروی امریکا برای آغاز جنگ عراق اجرایی ضدجنگ را به صحنه برد که در آن، سه روز را در قفسی با یک خوک سپری کرد. بویز در سال ۱۹۸۶ از دنیا رفت، ولی اجراهایی اینچنینی اثر عجیب اما سیاسی او گواه بر تاثیر عمیق و ماندگار آن است.

نگاهی به نمایش «پری‌خوانی عشق و سنگ» نوشته و کار چیستا یثربی

اسطوره‌سازی در عصر شکستن اسطوره‌ها

رحیم عبدالرحیم‌زاده

عکس‌ها: رضا معیران

در «پری‌خوانی عشق و سنگ» ما هیچ نشانی از اسطوره به شکل بارز و مستقیم نمی‌یابیم اما نوع نگاه و تفکر اسطوره‌ای است که بر اثر حاکم است و همین نوع نگاه امکان تفکر انتقادی و چندصدایی را از آن سلب می‌کند. به همین دلیل تمام بنیادهای نمایش بر یک مرکزیت واحد متمرکز می‌شود، راوی تنها یک نفر می‌شود و امکان دیالوگ حذف می‌شود.

چیستا یثربی در نمایش «پری‌خوانی عشق و سنگ» باز به همان جهان آشنایی بازگشته است که موفقیت خود را در آن سال‌ها مرهون آن بود و آن جهان آیین‌ها و اساطیر است و البته این بار با یک تفاوت بنیادین که در ادامه این جستار به آن اشاره خواهد شد.

البته قبل از آغاز هر بحثی ذکر این نکته ضروری است که نمایش اسطوره‌ای الزاماً به معنای استفاده از آیین‌ها و اساطیر در کار نیست و نمایش بدون بهره‌گیری از آنها در نگاه، در فرم یا در ساختار می‌تواند نمایشی اسطوره‌ای باشد کمااینکه نمایش‌های بسیاری به‌رغم استفاده مستقیم از آیین‌ها و اساطیر به شکل مستقیم، نمی‌توانند در این رده‌بندی جای گیرند و این همان تفاوت بنیادینی است که «پری‌خوانی عشق و سنگ» را از آثار سال‌های گذشته یثربی جدا می‌کند.

اگر بارزترین نماینده تئاتر مبتنی بر آیین و اسطوره در تئاتر ایران به گواهی تعدد آثار و پژوهش‌هایش در این زمینه بهرام بیضایی باشد، در تئاتر بیضایی آیین و اسطوره بیش از آنکه خود را در تفکر و نوع نگاه اسطوره‌ای نشان دهد، در ساختار، فرم، تکنیک و لایه‌های زیرین اثر به رخ می‌کشد و آنچه بیضایی از اسطوره وام می‌گیرد، شیوه روایت و امکانات گسترده اسطوره در حوزه روایت است.

کمااینکه بخش عمده‌ای از تئاتر مدرن غرب که شکنر آنها را آوانگاردهای سنت‌گرا می‌خواند، بنیان کار خویش را بر استفاده از امکانات بی‌پایان آیین و اسطوره نهاده‌اند و از تکنیک‌های آن سود جسته‌اند. هیچ‌گاه در اثری از گروتفسکی یا باربا ردپایی از تفکر اسطوره‌ای نمی‌توان یافت بلکه تفکری مدرن در قالبی آیینی- اسطوره‌ای که اتفاقاً آن هم تغییر شکل داده است، عرضه می‌شود و این روندی بود که چیستا یثربی در سال‌های گذشته و آثاری چون «شعبده و طلسم» در پی آن بود.

در «پری‌خوانی عشق و سنگ» ما هیچ نشانی از اسطوره به شکل بارز و مستقیم نمی‌یابیم اما نوع نگاه و تفکر اسطوره‌ای است که بر اثر حاکم است و همین نوع نگاه امکان تفکر انتقادی و چندصدایی را از آن سلب می‌کند. به همین دلیل تمام بنیادهای نمایش بر یک مرکزیت واحد متمرکز می‌شود.

راوی تنها یک نفر می‌شود و امکان دیالوگ حذف می‌شود همچنان که امکان نگاه به واقعه از زوایای مختلف و از دیدگاه شخصیت‌های مختلف حذف می‌شود و تنها یک نوع نگاه باقی می‌ماند که اتفاقاً به شکلی مسلط، و البته حاصل نگاه و تفکر اسطوره‌ای تنها نگاه یک نفر و البته خود نویسنده است، حتی تنها شخصیت نمایش نیز در «پری‌خوانی عشق و سنگ» حرفی برای گفتن ندارد و نویسنده است که از زبان او حرف می‌زند.

غنای کلمات، شاعرانگی آن جملاتی که میل مفرط به فلسفیدن دارند اگرچه در ظاهر مسحورکننده است اما مونولوگ یک دختر بدوی عرب نیست که سال‌های بسیاری از عمرش را در بادیه و به همراه یک عرب بیابان‌نشین گذرانده است و تنها چیستا یثربی است که از پشت شخصیت سرک می‌کشد و خود را به تماشاگر نشان می‌دهد.

قهرمانی که راوی نیز آن را وصف می‌کند اگرچه زیبا است اما در همان حال تبدیل به اسطوره می‌شود و راوی- نویسنده آنقدر بر اسطوره بودن او پای می‌فشارد که به جای یک شخصیت باورپذیر دوست‌داشتنی برایش تبدیل به اسطوره‌ای غیرقابل باور می‌شود.

مفهومی که راوی- نویسنده بر آن تاکید می‌ورزد؛یعنی مفهوم کلمه و نقش آن در زندگی زن، آنقدر وسعت غیرانسانی می‌یابد که جنبه‌های ملموس خود را از دست می‌دهد.

همچنان که این نگاه اسطوره‌ای شخصیت‌های پیرامون زن را نیز یک به یک در مقابل قهرمانش قربانی می‌سازد و همان تفکر اسطوره‌ای خیر در مقابل شر را بازسازی می‌کند. پدر شر است چون قصد زنده به گور کردن دخترش را دارد. شوهر شر است، چون جز چند کلام ساده چیزی نمی‌داند و نمی‌فهمد.

حتی اگر نوع نگاه یثربی را در ساختن نیروهای شر نمایشش نگاهی فمینیستی بدانیم، که در آن مفاهیم پدر و شوهر تبدیل به نیروهایی شر شده‌اند، باز نمی‌توان این واقعیت را نادیده گرفت که فمینیسم از اساس نه تفکری اسطوره‌گرا که تفکری اسطوره‌شکن است که علیه اسطوره‌های مردانه به پا خاسته است.

حتی در حوزه اجرایی نیز نشانه‌ها حول محور تفکری مرکزگرا و اسطوره‌گرا است.

آنچه در ترکیب‌بندی‌های نمایش و خطوط آن خود را به رخ مخاطب می‌کشد، نشانه دایره است؛ نشانه‌ای که بیش از هر چیز بر مرکزیت دلالت دارد؛ مرکزیتی که واحد است و امکان تکثر را از بین می‌برد. بهشتی که راوی در هفت مرحله توصیف می‌کند و البته توصیف‌ها و اسامی آن را از اساطیر ایرانی وام گرفته است، در قالب دایره تجسم می‌یابد. هر چند دایره نمادی روحانی و بیکران است و از این منظر نمی‌توان خرده‌ای به یثربی گرفت اما مفهوم دایره همواره مفهوم یک مرکز واحد و اسطوره‌ای را نیز که در مرکز جا خوش کرده است با خود دارد. کمااینکه بخش عمده‌ای از حرکات سیما تیرانداز نیز به عنوان تنها بازیگر صحنه حرکات دایره‌ای است.

پس می‌توان گفت در این اجرا اسطوره و آیین نزد چیستا یثربی بیش از آنکه به عنوان امکانی برای روایت و سرچشمه‌ای برای تکنیک‌ها و فرم‌های اجرایی نگریسته شود در نوع نگاه و تفکر او تبلور یافته است و همین نکته مهم است که این اثر یثربی را از آثار نیمه دوم دهه ۷۰ او جدا می‌کند و «پری‌خوانی عشق و سنگ» را به‌رغم پتانسیل‌های بالایی که چه در حوزه زبان و چه در حوزه بازیگری دارد، تبدیل به انرژی غیرقابل باور و غیرقابل قبول برای مخاطب می‌سازد.

اگرچه سیما تیرانداز در این نمایش توانایی بالایی برای خلق شخصیت‌های متعدد و متنوع از خود نشان می‌دهد، اگرچه چیستا یثربی در مقام کارگردان موفق می‌شود با استفاده از امکانات و ابزارهای ساده فضاهای متعدد نمایش را به خوبی نزد مخاطب خلق کند و تنوع شخصیت‌ها را با ترفندهایی ساده به خوبی به تماشاگرش نشان دهد، اگرچه موسیقی در این نمایش به عنوان عنصری خلاق، نقشی پویا و تاثیرگذار در نمایش دارد و اگرچه به لحاظ ریتم و به لحاظ بصری با اثری قابل قبول روبه‌رو هستیم، اما این عناصر با وجود تمام جذابیت‌هایی که خلق می‌کنند، نمی‌توانند از «پری‌خوانی عشق و سنگ» اثری قابل قبول بیافرینند چرا که مخاطب نوع نگاه یثربی را نمی‌تواند بپذیرد؛ نگاهی که اسطوره را تقدس می‌بخشد و آن را بالا و بالاتر می‌کشاند و این در زمانه‌ای که عصر شکستن اسطوره‌ها و تفکر اسطوره‌ای است، نمی‌تواند جذابیتی برای مخاطب امروزی داشته باشد.

یثربی در حالی در نمایشش به بازگویی رنج‌های زن در دل تاریخ می‌پردازد که خود به تقویت اسطوره‌های مردانگارانه برخاسته است و این تناقض است که رنج او را در مقابل تماشاگر غیرقابل باور می‌سازد.

او در حالی به شکستن بت‌هایی در دل تاریخ برخاسته که خود از کلمات، بت‌هایی جدید می‌تراشد و در حالی به ستیز با تاریخ برمی‌خیزد که خود به روایت تاریخ همان‌گونه که بوده، مشغول است.

چنین تناقض‌هایی است که باعث می‌شود مخاطب «پری‌خوانی عشق و سنگ» نتواند اثر را چنان که باید، باور کند و بپذیرد.

نگاهی به نمایش «شبی که راشل از خانه رفت» نوشته کریگ لوکاس و کارگردانی پریسا مقتدی

پاشنه آشیل متن

شکرخدا گودرزی

عذاب وجدان درونمایه اصلی نمایش «شبی که راشل از خانه رفت» است. در شبی سرد و زمستانی (که مصادف با آغاز سال نو مسیحی است) به علتی که بر ما معلوم نمی‌شود «تام»، همسرش «راشل»، را از دست آدمکشی که خودش اجیر کرده، می‌رهاند. هر سال در شب سال نو که همه هدیه می‌گیرند، راشل بدبختی‌اش افزون‌تر شده و بی‌پناه‌تر می‌شود.

در این اثر نویسنده بدون آنکه شناسنامه درستی از روند تحولی شخصیت‌ها ارائه دهد، مراحل تکوین و شکل‌گیری نمایش را از طریق حادثه‌پردازی پیش می‌برد و حوادثی را به دنبال هم می‌چیند که حوادث پیش‌برنده روند داستان نمایش باشند، نه شخصیت. به همین دلیل شخصیت‌پردازی دچار مشکل می‌شود و ابعاد شخصیت‌ها نمود پیدا نمی‌کند و آنچه در اجرا دیده می‌شود، این است که راشل اول نمایش با راشل آخر نمایش یکی است و انگار این حوادث که هر کدامش فیلی را از پا درمی‌آورند، بر روح و روان شخصیت اثری نداشته و انگار برای افراد دیگری خارج از نمایش اتفاق افتاده است نه برای راشل! چرا؟ چون ما تاثیر این وقایع را بر راشل کمتر می‌بینیم، حتی در حسی‌ترین لحظات وقتی راشل گریه می‌کند، ما فردی را نمی‌بینیم که تلخی‌های فراوان زندگی او را از هم پاشیده و کمرش زیر بار دشواری‌های زندگی خم شده باشد! این همان پاشنه آشیل متن است که در اجرا خود را بیشتر می‌نمایاند.

در اصل این خصیصه یا معلول روند تحولی شخصیت‌ها در متن اصلی بوده یا در بازنویسی و مراحل تمرین و هدایت بازیگر به وجود آمده و در مراحل آماده‌سازی نمایش تاکیدی بر این مساله نشده و به فراموشی سپرده شده است و آنچه روند نمایش را پیش می‌برد همانا اتفاقات ناگهانی غیرمترقبه‌ای است که در متن وجود داشته و همین روند را اجرا هم نتوانسته نجات دهد زیرا متن دست و پای اجرا را بسته و اجرا قادر نیست به درون شخصیت‌ها نفوذ کند. البته متن شالوده‌اش بر حادث شدن اتفاقات غیرمترقبه بنا شده است؛ اتفاقات غیرمترقبه‌ای که هیچ ربط عمودی - افقی با یکدیگر ندارند.

نمایش از نظر ریتم و نگه داشتن تماشاگر ویژگی‌هایی دارد که در جای خود قابل تقدیر است، اما اشکال اصلی از آنجایی آغاز می‌شود که نمایش می‌خواهد از طریق به چالش کشیدن درون که در اینجا نه‌تنها روان‌نژندی یا روان‌پریشی نیست بلکه با درونگرایی یا برونگرایی نیز نسبتی ندارد، به درون آدم‌ها نفوذ کند. شخصیت‌ها در این اثر شیزوفرن یا اسکیزوفرن هم نیستند، «درون» در این اثر معطوف به حوزه «اخلاق» یا به تعبیری «وجدان» است که بارها در متن به عنوان یک نشانه توسط پرسوناژها به زبان نیز می‌آید و در واقع بغرنجی یا دشواری نمایش را همین عامل پیش می‌برد و اتفاقاً اینجاست که نمایش نمی‌تواند جلو برود.

آدم‌ها عذاب وجدان دارند و عذاب وجدان باعث شده هر یک از شخصیت‌ها بارها و بارها نام خود را تغییر دهند، شاید به آرامش دست یابند، ولی ذهن، برتر از ظاهر است. ذهن، تغییرناپذیر و ابدی است. چیزی که در آن حک شده به دلیل پشتوانه عملی‌اش از آن پاک نمی‌شود. برای رسیدن به آرامش فرد باید قادر باشد درون خود را تغییر دهد که در واقع چنین نیست، حتی اعتراف هم نمی‌تواند از بار گناهان درون افراد بکاهد و بالاخره و در نهایت فرد به همان راهی می‌رود که قبلاً رفته است. «لوید» دوباره دائم‌الخمر می‌شود، به مشروب پناه می‌برد تا شاید فراموشی و بیخودی ناشی از بی‌خبری مستی بتواند مرهمی باشد بر عذاب وجدان او. شاید راه نجات از عذاب وجدان به دست آوردن پول باشد اما پول و حتی دریافت جایزه بزرگ هم مشکل آنها را حل نمی‌کند. در اصل گره کار آنجاست که راشل از «لوید» می‌پرسد آیا آدم‌ها می‌توانند یکدیگر را بشناسند؟

در اصل هیچ کس قادر به پاسخگویی به این سوال نیست و شخصیت‌ها از کنار آن به نرمی و با بی‌اعتنایی رد می‌شوند، به چیز دیگری تمسک می‌جویند تا خود را نجات دهند، پس نام‌شان را عوض می‌کنند، زیرا می‌خواهند با تغییر نام خود در پناه قرار بگیرند و به نوعی از خود محافظت کنند، بنابراین شخصیت‌ها با عوض کردن نام خود و پناه گرفتن پس پشت چیزی، می‌خواهند خودشان را پنهان کنند تا از چشم دیگران نیز پنهان بمانند، در پس دیگری پناه می‌گیرند و قصد دارند با تنبیه خود تزکیه نفس پیدا کرده و بار گناهان‌شان را کم کنند ولی حوادث بیرونی نمی‌گذارند، این بزرگ‌ترین دروغی است که شخصیت‌ها برای خودشان ساخته‌اند و می‌خواهند آن را برای همیشه با خودشان داشته باشند. یکی زبانش را پنهان می‌کند (باتون) یکی جنایت (لوید) و دیگری خیانتش را (راشل)؛ خیانتی که اصلاً در طول اجرا از آن حرفی زده نمی‌شود. به همین دلیل مهم‌ترین اتفاق نوشته و اجرا که منجر به بیرون رفتن راشل از خانه می‌شود، بی‌پاسخ می‌ماند زیرا متن و اجرای کنونی نمی‌تواند به این سوال پاسخ دهد که چرا همسر راشل یک آدمکش استخدام می‌کند که او را به قتل برساند؟

هرچند بعد از رفتن راشل، تام پشیمان شده و به درد همه شخصیت‌های نمایش یعنی عذاب وجدان دچار می‌شود و پس از یک کریسمس به دنبال راشل راه می‌افتد و بر اثر یک حادثه غیرمترقبه جان خود را از دست می‌دهد، اما رمز استخدام آدمکش را با خود به گور می‌برد!

در تمام طول نمایش آنچه از راشل تصویر می‌شود، زنی اخلاق‌مدار است که دوست دارد دوست داشته شود و سرشار از عشق و پایبندی است. او «روی» را به لوید ترجیح می‌دهد، زیرا «روی» مجرد است و لوید متاهل!

او به آرزویش یعنی دوست داشته شدن در واقعیت دست نمی‌یابد و تنها راه دستیابی به خواسته‌هایش دل سپردن به رویاست و در رویاست که بهترین صحنه زندگی‌اش را می‌بینند، زیرا بی‌گناهی و بهترین آرزوها مربوط به خواب و رویاست، و در واقعیت، نمایش «شبی که راشل از خانه رفت» راهی به شناخت آدم‌ها نیست.

خلاصه اینکه در روی صحنه آنچه طرح نمی‌شود و انگار اثر با او بیگانه است، علت اصلی یا به تعبیری علت‌العلل تمام اتفاقاتی است که اثر و اجرا از کنار آن رد می‌شوند و آن را نادیده می‌انگارند.

آنچه در اجرا اتفاق می‌افتد، برداشتی اخلاقی از متنی است که برخی از شخصیت‌های آن نه به دلیل ضرورت دراماتورژی بلکه به دلیل کمبودها حذف شده‌اند و با خود اتصالات متن را نیز همراه کرده و ابهامی را بر اجرا تحمیل می‌کند و این فهم هدف‌گیری متن را مخدوش می‌کند و در واقع به دلیل ناگفته‌ها و حذف قطعاتی از پازل معلوم نمی‌شود ایستگاه‌های متن و اجرا کجاست و ایستگاه نهایی کدام است؟ به تعبیری دیگر، سمت و سوی حرکت شخصیت‌ها نامتعین و غیرواقعی و منفعلانه است. شاید به همین دلیل است که مراحل تحول شخصیت‌ها در بازی بازیگران کمتر نمود پیدا کرده و به نظر می‌رسد هدایت بازیگران دچار مشکل شده است، زیرا آنچه تماشاگر می‌بیند بازی بازیگران است و بازیگر همان گونه آخر نمایش را اجرا می‌کند که اول آن را اجرا کرده؛ نه از انرژی‌اش کم می‌شود، نه پیر می‌شود و نه حوادث او را درهم‌می‌شکنند! حتی لحن کودکانه و بانشاط شخصیت اصلی، راشل همان است که ابتدای نمایش بوده است...

در پایان باید به تلاش گروهی دست‌اندرکاران تولید نمایش تبریک گفت که اجرایی روان و گاه با تصاویر زیبایی‌شناسانه ارائه می‌دهند.

خبر

سرانجام استعفای محمد حیدری از مدیریت تئاتر شهر پذیرفته شد

ایسنا: استعفای محمد حیدری مدیر تئاتر شهر و دبیر بیست‌ونهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر از سمت مدیریت تئاتر شهر پذیرفته شد.

متن استعفای محمد حیدری خطاب به حسین پارسایی به این شرح است: «با توجه به اهمیت برگزاری شکوهمند بیست‌ونهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر و از طرفی دیگر ضرورت برنامه‌ریزی دقیق و اشراف همه‌جانبه بر فعالیت‌های تئاتر شهر به نظر می‌رسد پذیرش همزمان این دو مسوولیت خطیر امکان‌پذیر نباشد.

بنابراین ضمن تشکر از همراهی و حسن اعتماد جنابعالی، استعفای خود را از ریاست مجموعه تئاتر شهر تقدیم می‌کنم.»

حسین پارسایی هم در پاسخ به استعفای حیدری خطاب به او در ۲۲ خردادماه نوشت: «ضمن تشکر از تلاش‌های ارزنده جنابعالی در اداره مجموعه تئاترشهر با درخواست شما موافقت می‌شود امیدوارم تجارب مدیریتی گرانقدر شما در بیست‌ونهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر موجب برگزاری هرچه باشکوه‌تر این رویداد بزرگ باشد. موفق باشید.»

سه نمایش جدید در تالار «مولوی»

ایسنا: تالار اصلی مولوی میزبان دو نمایش «راز ماهی طلایی آکواریوم آقای ژان» و «ماهی‌های خاک» می‌شود و در تالار کوچک نیز نمایش «بپا از اتوبوس جا نمونی» به صحنه می‌رود. نمایش «بپا از اتوبوس جا نمونی» با کارگردانی هایده حائری راس ساعت ۱۹/۴۵ و به مدت ۶۰ دقیقه در این تالار اجرا می‌شود. این نمایش در قالب چهار نمایش کوتاه به صورت کمدی اجرا می‌شود.

در این نمایش محمد طیب‌طاهر، محمدعلی کشاورز، حوریا رمضان‌تفرشی، نیلوفر شهپریان، رضا بهرامی و سارا ایوزخانی بازی می‌کنند. نمایش «راز ماهی طلایی...» نیز نوشته ملیحه مرادی‌جعفری و کار احمد ایرانی‌خواه است که راس ساعت ۱۸/۱۵ و به مدت ۸۵ دقیقه در تالار اصلی مولوی اجرا می‌شود. این نمایش نیز شامل پنج قطعه نمایشی است.

در این نمایش بازیگرانی چون پریسا بادران، رحمان حقیقی، پیمان دانشمند، محمد علایی، اصغر رضایی، محمد ربانی و... به ایفای نقش می‌پردازند. نمایش «ماهی‌های خاک» نوشته فارس باقری و کار سعید نجفیان دیگر نمایشی است که ساعت ۲۰/۴۵ و به مدت ۶۰ دقیقه در تالار اصلی مولوی اجرا می‌شود. این نمایش دربردارنده سه تابلوی برزخ، دوزخ و بهشت است و با بازی مجید زارع‌کار، حامد منافی، بهار کریم‌زاده، مریم داننده، سالار نجفیان و علی یعقوب‌زاده به صحنه می‌رود.

اجراهای تماشاخانه سنگلج تا پایان شهریورماه اعلام شد

ایسنا: برنامه اجراهای تماشاخانه سنگلج با عنوان «شب‌های تئاتر سنگلج» تا پایان نیم‌سال اول ۱۳۸۹ اعلام شد.

بنا بر اعلام روابط عمومی تماشاخانه سنگلج، این تماشاخانه با نمایش‌های «عفریته ماچین» به کارگردانی «علی یداللهی»، «بدل» به کارگردانی «هادی عامل»، «کیارش» به کارگردانی «تینو صالحی»، «قصه باغ زالزالک» به کارگردانی «خدایار کاشانه»، «ماکجا؟ اینجا کجا؟» به کارگردانی «میثم یوسفی»، «روزی روزگاری محله‌ای» به کارگردانی «خیرالله تقیانی»، «روی سپیدبخت» به کارگردانی «الهام جعفری» و «سیب‌های پلاسیده» به کارگردانی «فرشاد منظوفی‌نیا» در برنامه نیم‌سال اول تماشاخانه سنگلج به روی صحنه می‌روند.

در حال حاضر نمایش «عفریته ماچین» نوشته «داود فتحعلی‌بیگی و کارگردانی«علی یداللهی» در تماشاخانه سنگلج در حال اجرا است و تا ۲۸ خردادماه همه روزه به غیر از شنبه‌ها ساعت ۱۹/۳۰ ادامه خواهد داشت.

پس از سه شب اجرا همچنان درگیر ممیزی هستیم

ایسنا: «پی‌یر دومینگر» کارگردان آلمانی تئاتر کودک که این روزها نخستین محصول مشترک ایران و آلمان را با نام «سلطان و گاگول» در تالار هنر اجرا می‌کند، در نشست خبری تئاتر مشترک ایران و آلمان گفت: «پس از اینکه سه شب از اجرای این نمایش می‌گذرد، همچنان درگیر ممیزی هستیم.» این کارگردان تئاتر کودک که صبح روز ۲۳ خردادماه در تالار «هنر» در جمع خبرنگاران سخن می‌گفت، ادامه داد: «این نمایش پیش از اجرا بازبینی شد. باید بپذیرید یکسری شرایط فرهنگی وجود دارد که باید آنها را رعایت کنید.» دومینگر با اشاره به برخی محدودیت‌ها که برای هنرمندان خارجی هم وجود دارد، تصریح کرد: «یکسری بایدها و یکسری بهترین‌ها وجود دارد که ما بایدها را رعایت می‌کنیم، اما تلاش می‌کنیم برای بهترین‌ها بجنگیم.» پی‌یر دومینگر معتقد است: «به عنوان هنرمند آلمانی برای ما این نحوه برخورد خیلی متفاوت است، چون می‌توانیم چمدان‌مان را برداریم و بگوییم همین فردا برمی‌گردیم.

در حال حاضر ورسیون آلمانی این نمایش و اجراهای بین‌المللی آن را پیش‌رو داریم و تلاش می‌کنیم طوری کارمان را ادامه دهیم که دوستان ایرانی‌مان بتوانند به کار خودشان در ایران ادامه بدهند.» نمایش «سلطان و گاگول» از روز پنجشنبه ۲۰ خردادماه اجرای خود را در تالار هنر آغاز کرده و تا روز ۲۸ خردادماه در این تالار به صحنه می‌رود.