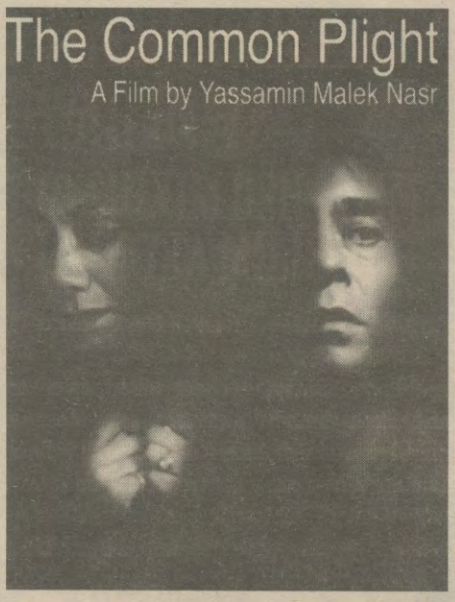
Mahmood Karimi Hakak

1993 - 1999



THE COMMON PLIGHT

Iran - Yasamin Maleknaser

THE COMMON PLIGHT is a celebration of a woman who in the words of Mihan Bahrami, a renowned Iranian woman writer and critic, "has been absent from the Iranian screen since Ibrahim Golestan's Brick & Mirror some 30 years ago." A woman who is not financially or otherwise dependent upon a man for her identity. A woman who challenges today's Iranian social standards that she ought not to busy herself with anything other than satisfying her husband's ambitions.

Yasamin Maleknaser, a graduate of the University of Southern California, and an award winning actress, makes her directorial debut with a courage less apparent among other Iranian filmakers. Having returned to Iran after 16 years, she was irritated by the shallow image of the Iranian woman filling the screens of the male dominated cinema: a submissive, subhuman who had no alternatives but housecleaning and childbearing.

Director: Yasamin Maleknaser
Executive Producer: Mahmood Karimi-Hakak
Producer: Mahmood Karimi-Hakak
Screenplay: Yasamin Maleknaser
Cinematographer: Mohammad Aladpoush
Art Director: Reza Kianian
Editor: Zhila Ipakchi
Music: Kayvan Jahanshahi
Sound: Jahangir Mirshekari
Costumes: Golak Dabbaoh
Cast: Khosrow Shakibai, Yasamin Maleknaser, Reza Kianian, Farideh Saberi, Hoshans Ghovanlou
Contact: Mahmood Karimi Hakak 301-890-4959 ph.;202-296-1175 fax

1995/35 mm/Color/81 min/Persian w/ English sub-titles

Saturday, Nov. 11, 4:45 pm, Carefree Theatre, West Palm Beach

The Common Plight

Director: Yassamin Malek Nasr

Cast:
Khosrow Shakibaei
Yassamin Malek Nasr
Reza Kianian
Farideh Saberi

Director of Photography:
Mohammad Aladpoosh

Editor:
Jilla Epackchi

Music:
Keivan Jahanshahi

Sound:
Jahangir Mirshekari

Set Designer:
Reza Kianian

Costume Designer:
Golak Dabbagh

Producer:
Mahmoud Karimi Hakak

ISSN: 1019-6382
سال سیزدهم ●
آبان ۱۳۷۴ ●
۱۱۴ صفحه ●
۲۰۰ تومان ●

ماهنامه سینمایی

فیلم ۱۷۹

□ زیر آفتاب و آتش: **«دونده»، ده سال بعد**

□ **داریوش مهرجویی، سردبیر ماهنامهٔ فیلم**

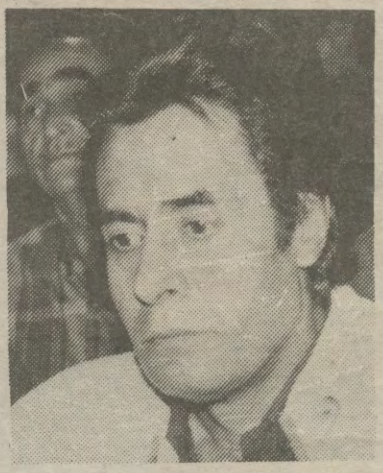
■ **دردمشترک**

مجله هفتگی

سینما

سال سوم ـ شماره ۱۲۰ چهارشنبه ۱۹ مرداد ۱۳۷۳ **۲۴ صفحه** تکشماره ۴۰۰ ریال

درد مشترک



خسرو شکیبایی پرکار اما آزرده

خسرو شکیبایی در ادامه فعالیتهای بازیگری‌اش در سال ۷۳، فیلم **درد مشترک** نخستین ساخته **یاسمین ملک‌نصر** را در پیش رو دارد. چهارمین فیلم شکیبایی در سال جاری، بنا به اظهار او از فضایی متفاوت و غیرکلیشه‌ای برخوردار است. شکیبایی در این مورد می‌گوید: «به هرحال این فیلم از جهاتی برایم جذابیت دارد؛ از جمله همکاری با **محمود کریمی حکاک**، به عنوان بازیگردان. **محمود کریمی حکاک** یک مربی و بازی‌ساز خوب است و بسیار امیدوارم فرصتی پیش بیاید تا با حضور او اتودهای جدیدی در زمینه بازی داشته باشم.»

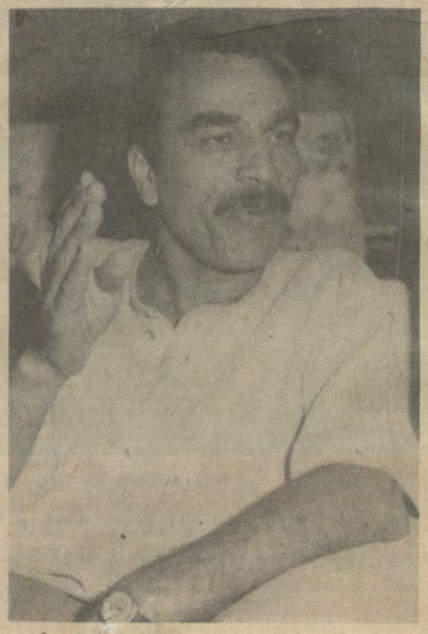
سه فیلم دیگری که شکیبایی از ابتدای امسال در آنها همکاری داشته **پری**، **کیمیا** و **لژیون** است و البته از هر سه فیلم هنوز خرده‌کاریهایی مانده است. شکیبایی می‌گوید: «بخشهایی از کار صدای فیلم **پری** و **کیمیا** مانده که باید این بخشهای باقی مانده را تکمیل کنم.»

اما فیلمبرداری **لژیون** به کارگردانی (**ضیاءالدین دری**) بعد از حدود چهارماه هنوز به طور کامل به پایان نرسیده و این مطول شدن کار برای شکیبایی هم بی‌درد سر نبوده است. شکیبایی که سوای **درد مشترک** چند پیشنهاد دیگر برای بازی داشته به دلیل فاصله افتادن چندباره، حین فیلمبرداری **لژیون** مجبور به رد این پیشنهادها شده است. **خسرو شکیبایی** که از این بلاتکلیفی آزرده شده معتقد است کارگردان و مسئولان پروژه بایست خودشان وضعیت عوامل این فیلم را مشخص کنند و آغاز به کار کردن او در یک فیلم جدید از اخلاق و اصول حرفه‌ای و البته شخصی که او به آن‌ها اعتقاد دارد به دور است.

گزارش فیلم ۵۶

سال پنجم، مهر ۱۳۷۳، ۱۲۸ صفحه، ۱۲۰ تومان ISSN1022-3134

تولد یک تخصص در سینمای ایران: بازیگردانی



● اصطلاح Actingcoach یا بازیگردانی از چه زمانی در سینما متداول شده؟

□ از همان زمانی که سینما به وجود آمد چرا که از همان آغاز پیدایش سینما بازیگر وجود داشته و همین طور کسی که به بازیگر کمک می کرده تا بازی بهتری ارائه دهد. همدوره های **چارلی چاپلین** به یکدیگر کمک می کرده اند و کارگردانهایی چون **الیاکازان** و **اورسن ولز** خود این کار را انجام می داده اند. اما زمانی که سینما وارد مراحل پیشرفته تری شد؛ طبیعتا این کار نیز تخصصی تر انجام گرفت. امروز بیشتر بازیگران مهم، دستکم در آمریکا، بازیگردانی و یا مربی بازیگری مخصوص به خود را دارند و در بیشتر فیلمها یک بازیگردان جدا از کارگردان وجود دارد. وظیفه مربی شخصی یک بازیگر، کمک به تکمیل تکنیک و بهتر کردن کار آن بازیگر خاص است، در صورتی که وظیفه بازیگردان یک فیلم هماهنگ کردن کار همه بازیگران با هم و بهتر کردن کیفیت بازی و ارائه نقش به طور کلی است. در بعضی موارد همکاری بسیاری بین مربی بازیگری هر بازیگر و بازیگردانی فیلم وجود دارد چرا که مربی بازیگری شخصی، فرد را به خوبی می شناسد و به نیازهای او آگاه است و بازی گردان نیز شناخت کاملی از خواسته های کارگردان دارد و می تواند این خواسته ها را با قابلیت های خلاقه بازیگر تطبیق بدهد. این خود نمونه ای از یک کار گروهی و لازمه ایجاد یک کار هنری است.

● در خارج، هر بازیگر برای خودش یک بازیگردان دارد یا هر فیلم یک بازیگردان برای کل بازیگران!

□ ببینید، ما در دنیای تخصصها زندگی می کنیم. در چنین دنیایی کارگردان باید نگران زاویه دید دوربین باشد. نگران دید ویژه و شخصی خودش در رابطه با کل کار باشد. در چنین شرایطی بسیار عادی و طبیعی است که وجود فردی که شخصا مسئولیت یکدستی بازی بازیگران را به عهده دارد، لازم باشد. البته همانطور که گفتم کارگردانهایی هستند که این کار را نیز خودشان به عهده می گیرند، اما اغلب، این همان حکایت چند هندوانه با یک دست برداشتن است. به ویژه در فیلم درد مشترک که کارگردان در برابر دوربین هم حضور دارد. در ثانی مجددا عرض می کنم که خاطیت کار گروهی در این است که هرکس یک گوشه کار را به دست بگیرد و مسئولیتی مخصوص به خود داشته باشد. در دید من سینما حتما یک کار گروهی است. در مواردی کامل تریک فیلم باید Casting Director هم داشته باشد. وظیفه این فرد انتخاب بازیگران است. به این ترتیب که او برای هر نقش چندین نفر را می بیند، از آنها تست می گیرد و تعداد انگشت شماری از آنها را که با نقش و دید کارگردان از آن نقش مناسب به نظر می رسند به کارگردان معرفی می کند و سپس کارگردان با نظر بازیگردان و احتمالا تهیه کننده، یک نفر از این عده را برای نقش انتخاب کرده، با او وارد مذاکره می شوند.

● بعضی ها معتقدند به این ترتیب دایره فعالیت کارگردان محدود می شود؛ با این شیوه نقش خلاقه ای برای کارگردان باقی می ماند؟

□ این که بگوییم دایره فعالیت خلاقه کارگردان محدود می شود یا از ضعف نفس ما سرچشمه می گیرد و یا از عدم شناخت ما از کار کارگردان و یا، با نگاهی بدبینانه تر، ترس از این که دیگران به ناتوانی های ما پی ببرند و یا توانایی های دیگران بیشتر جلوه کند. توجه داشته باشیم که کارگردانی دو ستون اصلی و مهم دارد: یکی سرپرستی و مدیریت گروه و ایجاد هماهنگی خلاقه بین همه اجزا و دیگر ارائه دید ویژه خود به تماشاچی. از این رو ایجاب می کند که کارگردان خلاق ترین فرد گروه باشد.

● یک بازیگردان در کار خود چه مراحلی را دنبال می کند؟

□ پاسخ به این پرسش دوگونه ممکن است، اول آن نوعی از بازیگردانی که ما در این جا می توانیم انجام بدهیم که حتما ایده آل نیست چرا که زمان کافی وجود ندارد؛ یعنی اعتماد لازم به این شیوه وجود ندارد. به عبارتی ساده تر این آغاز راه است و هنوز این مرحله از کار در سینمای ایران جانیفتاده است. در خارج بازیگردان آن قدر از محیط و بازیگران گوناگون شناخت دارد (و آنها از او) و آن قدر زمان وجود دارد که بتوان مسائل و مشکلات شخصی، روانی و جسمی بازیگران را شناخت؛ با نگرانیهای اقتصادی و اجتماعی، موفقیتها، ترسها، شجاعتها، لذتها و غمهای آنها آشنا بود و از میان این همه، آن دسته از خصوصیاتی را که در بازیگر با نقش مشترک است انتخاب کرد و کالبد و روان نقش را براساس آن ویژگیها ساخت و این چنین قالبی را که صد البته با همکاری و کمک روانی، جسمی و خلاقه خود بازیگر به دست آمده، به کارگردان تحویل داد تا بتواند قسمتهایی از آن را که با دید ویژه او هماهنگ است جلوی دوربین ببرد. حتی در سطحی ایده آل تر از این (که چندان هم ناممکن به نظر نمی رسد) زمان و

اشاره

بازیگردانی ـ معادلی که برای Acting coach انتخاب شده، تخصص تازه‌ایست که در سینمای ایران با فیلم درد مشترک متولد می‌شود.

دکتر محمود کریمی حکاک که این حرفه را با فیلمی که همسرش ـ یاسمن ملک نصر ـ کارگردانی می‌کند، به سینمای ایران می‌آورد، در گفت و گو با گزارش فیلم، درباره بازیگردانی و به کارگیری آن در فیلم درد مشترک سخن گفته است.

کریمی حکاک، استاد و مدیر گروه کارگردانی دانشگاه ایالتی نارسن آمریکا است؛ مدیریت هنری انجمن هنرمندان بین‌المللی آمریکا را به عهده دارد و تا کنون یک فیلم کوتاه و ۱۸ اثر تئاتری عرضه کرده است.

همکاری آن قدر وجود دارد که همه دست اندرکاران یک گروه می‌توانند با هم چنین روابط نزدیک و صمیمانه ای داشته باشند و مسیر خلاقه ساختن یک اثر هنری را با هم طی کنند. مثلا شنیده‌ام که **فدریکوفلینی**، فیلمبردار طراح صحنه و تدوینگرش در یک کوچه و در خانه هایی نزدیک به هم زندگی می‌کردند. خوب بدیهی است که چنین طرز زندگی صمیمانه ای باعث می‌شود که این افراد بتوانند همه مکنونات ذهنی یکدیگر را به خوبی درک کنند. بیهوده نیست که خلاق‌ترین گروههای فیلم و نمایش آنهایی هستند که سالهای فراوان با هم کار می‌کنند و از امکانات و مشکلات یکدیگر به خوبی اطلاع دارند.

● می رسیم به فیلم درد مشترک با توجه به این که شیوه کار شما در ایران جدید است چه برنامه‌ریزی برای این کار دارید؟

□ پس از آن که فیلمنامه را خواندم از آن بسیار خوشم آمد و وقتی از من خواسته شد که وظیفه بازیگردانی را به عهده بگیرم پذیرفتم. در مرحله بعد **فریدون آزما** به عنوان مدیر تولید انتخاب شد و ما برای شروع کار مثلثی تشکیل دادیم ـ اگر از مسائل و مشکلاتی که بیشتر فیلمها با آن دست به گریبانند بگذریم تاکنون کار ما شاید قدری خلاف جهت آب شناکردن بوده است. وقتی شروع به انتخاب بازیگران کردیم قرار بر این بود که یک دوره یک ماهه را با آنها کار کنیم که این دوره بعدها به دو هفته، روزی شش ساعت و دست آخر به ده روز، روزی هشت ساعت، تبدیل شد.

برای کاری که قرار بود من با بازیگران انجام بدهم به دنبال برابر فارسی آن گشتیم و با دوستان ادیب مختلف صحبت کردیم تا دست آخر به پیشنهاد **محمدعلی سپانلو**، واژه بازیگردان را برگزیدیم.

● نوع انتخاب بازیگران به چه شکل بود؟

□ به دلیل حدود بیست سال دوری از ایران، من شخصا بازیگران امروز ایران را نمی شناختم و از آن جا که علاوه بر وظیفه بازیگردانی در مسئولیت انتخاب بازیگر نیز با یاسمین ملک نصر شریک بودم، تصمیم گرفتیم با هنرمندان مختلف آشنا شده، با آنها صحبت کنیم. به عبارت دیگر از روشی که با آن آشنا بودیم وبه آن عادت کرده بودیم، استفاده کردیم. در همان روزهای اول **خسرو شکیبایی** انتخاب شد. این انتخاب بر اساس انرژی مثبت و خلاقه ای بود که در صحبت های نخست از ایشان دریافت کردیم. همچنین به دلیل آشنایی مختصری که من با کارایشان داشتم و شناختی که در طول همکاری خانم ملک نصر با ایشان در فیلم سارا به دست آمده بود، احساس کردیم که ایشان بهترین فرد برای این نقش هستند. برای دیگر نقشها با چند نفر دیگر از هنرمندان دیدار کردیم. دراین دیدارها ملاك انتخاب بر انرژی مثبت فرد و ارتباط خلاقه وی با گروه و علاقه او به این شیوه کار بود. همچنین تکامل تکنیکی شخص و نزدیکی روحی و جسمی او به نقش و بررسی پرونده کاری وی نیز از موارد مدنظرما به حساب می‌آمد. پس از انتخاب بازیگران و ورود به مرحله عملی کار، همانطور که گفتم روزی هشت ساعت به مدت ۱۰ تا ۱۵ روز با آنها کار خواهیم کرد. هر چند که در شرایطی بهتر امیدوار بودم زمان بیشتری برای کار با بازیگران در اختیار داشته باشم. اما سعی بر این خواهد بود که تا آن جا که ممکن است بتوانیم به حد مطلوب نزدیک بشویم. این همه، بستگی تام و کاملی با میزان صمیمت و دیسیپلین گروه دارد. برنامه این مدت را می‌توان به طور کلی به سه قسمت تقسیم کرد؛ مرحله اول مجموعه تمرینهای است که به آن عنوان کلی ساختن گروه را می‌دهم. این مرحله به پرداخت شخصیت فرد، مسائل روانی، کارهای بدنی و فکری (مانند یوگا) و تمرینهای دسته جمعی می‌گذرد. ایده‌آل این خواهد بود که بازیگران در این مرحله فیلمنامه را نخوانده باشند و با نقش آشنایی نداشته باشند. ولی فعلا تا زمانی که دوستان بازیگر این شیوه را نشناخته اند و به روش کار اطمینان و اعتماد کامل ندارند مجبورم تا حدی خود را با شیوه معمول در این جا تطبیق دهم. در نتیجه گمان می کنم که قدری از انرژی روزهای اول صرف فراموش کردن آن چه بازیگران از فیلمنامه خوانده اند و استنباطی که از نقش دارند بشود.

در مرحله دوم، هدف تطبیق وجوه مشترکی است که در بازیگران پیدا کرده‌ام با آن چه از دید کارگردان از نقش دریافته‌ام و در همین راستا، بدیهی است که کارگردان از شخصیتها طرحی در نظر دارد که بازیگردان، مجری و مسئول پرداخت نهایی این طرحهاست. در واقع در این مرحله بازیگر نقش را می خواند؛ راجع به آن صحبت می کند، پستیها و بلندی های آن را با ویژگیهای شخصی خویش تطبیق می دهد و اصطلاحا روح خود را در کالبد نقش می دمد. مرحله سوم می تواند ساده ترین و یا مشکل ترین مرحله کار ما باشد.

در این زمان است که باید آن چه را در نقش خلق کرده ایم با حرکات دوربین میزان کنیم. به عبارت دیگر در این مرحله میزانسن داده می شود. البته تفاوت عمده با میزانسنی که در تئاتر داریم در این است که ناچاریم بازیگر را بازوایای دکوپاژ دوربین

بیضایی و تدوین فیلم درد مشترک

درد مشترک عنوان فیلمی است که بزودی یاسمین ملک‌نصر کارگردانی آن را براساس فیلمنامه‌ای از خودش آغاز می‌کند.

فریدون آزما مجری طرح و مدیر تولید فیلم ضمن اعلام خبر فوق، افزود: تاکنون همکاری محمد آلادپوش به عنوان مدیر فیلمبرداری، دکتر محمود کریمی حکاک به عنوان سرمایه گذار و تهیه کننده و امین تارخ و یاسمین ملک‌نصر به عنوان بازیگر مشخص شده‌است.

وی درباره شروع فیلمبرداری فیلم گفت: براساس برنامه ریزی انجام شده، قرار است از تاریخ ۱۵ تا ۳۱ مردادماه روزانه هشت ساعت با بازیگران فیلم در حضور کارگردان تمرین شود که این کار توسط دکتر محمود کریمی حکاک (به عنوان بازی گردان) انجام می‌شود.

بنابراین عملاً فیلمبرداری فیلم از اوایل شهریورماه با صدابرداری سرصحنه در تهران آغاز خواهد شد.

آزما ضمن اشاره به همکاری بهرام بیضایی با این فیلم گفت: براساس توافقی که با آقای بیضایی صورت گرفته، قرار است ایشان به محض پایان رساندن فیلمبرداری و تدوین فیلم جدیدش فیلم در فیلم، تدوین درد مشترک را انجام دهند.

گفتنی است یاسمین ملک‌نصر ـ بازیگری که برای بازی در فیلم سارا جایزه بهترین بازیگر نقش دوم زن را از یازدهمین جشنواره فیلم فجر گرفت ـ هفتمین فیلمساز زنی است که پس از انقلاب به جرگه کارگردانان پیوسته است.

هماهنگ کنیم. یعنی نمود حسی کل بدن در تک تک اعضا و انتقال این حس از طریق دوربین. یک نقش، آن گونه که بر روی صفحه کاغذ نوشته شده است می تواند در بهترین شرایط، استخوانبندی یک شخصیت را به دست دهد. این بازیگر است که به کمک بازیگردان و کارگردان خود و با استفاده از ترفندهای گوناگون همچون تفحص و تحقیق در آن چه نویسنده نوشته است، این اسکلت را کاملا شناسایی کرده، سپس بر آن گوشت و رگ و پوست اضافه کند و آنگاه با کمک انرژی مثبت و خلاقه گروه و با استفاده از تکنیکهای فرا گرفته شده و تجربه های پیشین به درون رگهای این کالبد آماده، خون تزریق کند. به این ترتیب نقش بی جان روی صفحه کاغذ جان می گیرد و به انسان کامل و زنده جلوی دوربین بدل می شود؛ انسانی متفاوت با آن چه بازیگر است و متفاوت با آن چه در نوشته توصیف شده است.

در صحنه تئاتر تمامی این انسان به حضور تماشاچی ارائه می شود و این تماشاچی است که نقاط دید و فوکوس خود را تعیین کرده، زاویه دید را انتخاب می کند؛ در حالی که در سینما، چشم کارگردن با کمک و از طریق دوربین و با توجه به ویژگی خاص دید شخصی او این زاویه دید را تعیین کرده، اجزای تفکیک شده را در اختیار تماشاچی می گذارد. اما در هر دو مورد وجود زنده نقش باید در تمامی این کالبد جلوه کند و حس لحظه ای شخصیت در همه اجزای وی وجود داشته باشد. بی شک دید ویژه کارگردان سینما نمی تواند بدون درک کامل، همفکری و همیاری فیلمبردار در درجه اول و همه عوامل خلاق پشت صحنه در مرحله نهایی تاثیر کامل خود را بر تماشاچی بگذارد. و این جاست که مجددا اهمیت کار گروهی جلوه گر می شود. آن چه به یکدستی و هماهنگی کامل مرحله سوم بازیگردانی وآن چه بر روی پرده ظاهر می شود کمک بسیار می کند، دکوپاژ فیلمنامه است و در این فیلم خاص، طبق نظر کارگردان و مدیرفیلمبرداری از هفته ها پیش از آغاز کار همه فیلمنامه شات به شات دکوپاژ شده است. با کمک «تصویرنگار» فیلمنامه «معادل فارسی Story Board Artist که وجود او نیز چندان در این جا مرسوم نیست) و با در نظر گرفتن کامل حرکت دوربین، زوایای دید، لوکیشن ها و مکان شخصیتها در کادر انجام شده است.

● در مورد تطبیق ویژگیهای نقش و بازیگر از چه روشهایی استفاده می کنید؟

□ در این مرحله خاص اصرار من در این است که بازیگرها سابقه ذهنی، روانی و جسمی نقش را بدانند. همچنین آینده شخصیت را پس از پایان فیلم حدس بزنند.

● این پس از کار برای او مشکل ایجاد نمی کند؟

□ اصلا! زیبایی کار هر بازیگر در این است که در مرحله ای خاص با نقش زندگی می کند. خود را برای نقش ایثار می کند. آنگاه از نقش جدا می شود. به این دلیل است که من جدا معتقدم هیچ بازیگری نمی تواند دو نقش را در یک زمان بازی کند چرا که ناچار است اول از یکی خالی بشود و بعد از دیگری پر.

شخصیتی که بازیگر در یک فیلم و یا تئاتر خاصی ارائه می دهد، شخص او نیست. تعبیری از شخص اوست در موقعیت و حالات شخصیت آن فیلم یا تئاتر. یعنی شخصیتی که او کسب کرده، درخود فرو برده و برای او خود را موقتا ایثار کرده است. پس از پایان این دوره، دوره ای که آگاهی روانی، جسمی و حسی بازیگر را می طلبد و همچنین غرق کامل او را در نقش ـ این دو باید در کنار هم باشند نه یکی پس از دیگری ـ بازیگر با شخصیت خداحافظی می کند، او را کنار می گذارد و به راه خود ادامه می دهد تا آن زمان که شخصیتی دیگر او را بطلبد و او شخصیتی دیگر را. این طلب باید از هر سو باشد و در کمال توافق و نه تحمیلی و بر اساس نیازهای گونه گون.

● اما مثالهایی داریم که بازیگر پس از پایان فیلم برای بازگشتن به شخصیت واقعی خودش به مشکل برخورده است. پرواز بر فراز آشیانه فاخته و می خواهم زنده بمانم. از این دست هستند. با این روش، بازهم می پرسم، احتمال پیش آمدن مشکلات این چنینی را نمی بینید؟

□ مثالهای خوبی زدید. این اتفاق تا حدی، نه آن قدر که در مثالهای شما بود، در یکی از تئاترهای خودم من هم رخ داده است. به این ترتیب که در شبی خاص، بازیگری برای بازگشت به خویش دچار مشکل شد که البته دیری نپایید و ما توانستیم با به کار بردن بعضی ترفندهای روانشناسی که باید در محدوده مطالعات و دانسته های هر کارگردان و بازیگردان باشد ـ او را به خود بازگردانیم. وقتی بعدا در این باره تحقیق کردم فهمیدم که در مرحله اول کار ما که بیشتر مسائل روانی و روحی بازیگر مطرح است، آن فرد خاص حقایق را نگفته. در نتیجه بر اساس عدم صداقت وی ما نیز نتوانسته ایم تصمیمهای درست و ترفندهای بجایی به کار ببریم. در رابطه با مثالهایی هم که شما زده اید، با توجه به این که من مطالعه کاملی در مورد علل و دلایل چنین اتفاق خاصی در فیلمهای ذکر شده ندارم نمی توانم پاسخ کاملی بدهم اما مطمئنم که دلایل اصلی چنین رویدادی نمی تواند جدا از عدم صداقت بازیگر در مراحل تمرین، عدم آگاهی کامل بازیگردان و کارگردان بر مسائل و مشکلات روان وی، تعجیل در تطبیق روحیات و خصوصیات بازیگر با نقش و مشکلاتی از این قبیل باشد. در مورد کارمن در فیلم درد مشترک امکان چنین رخدادی همان قدر بعید به نظر می رسد که امکان هر اتفاق ناگوار دیگر در طول فیلمبرداری. آن چه مسلم است این است که برای همه ما سلامت روحی و جسمی بازیگران و همه دست اندرکاران ساخت این فیلم در مرحله اول اهمیت قرار داشته و بسیار مهمتر از خود فیلم می باشد.

● با شروع فیلمبرداری آیا باز هم وظیفه ای برای بازیگردان باقی می ماند؟

□ بله برای این که همیشه این امکان هست که مثلا یکی ویژگی خاص شخصیت، هنگام فیلمبرداری از یاد رفته باشد. بازیگردان سر صحنه هست تا اگر چنین وضعی پیش بیاید به بازیگر کمک کند تا به ویژگی ای که در طول تمرین خلق کرده و به آن رسیده است برگردد، خصوصا حضور بازیگردان سر صحنه فیلمبرداری در شرایطی که دکوپاژ سر صحنه صورت گیرد صد در صد الزامی است.

● شما تهیه کنندگی فیلم درد مشترک را هم بر عهده دارید این مسئله روی کار بازیگردانی تاثیر نمی گذارد؟

□ اگر من تهیه کننده ای بودم که فروش فیلم و گیشه برایم مهمترین مسئله بود، چرا این دو مسئولیت بر هم تأثیر می گذاشت. اما در شرایط فعلی خیر. آن چه مسلم است هرگز خلاقیت گروه و ویژگیهای خوب کار را، فدای فروش فیلم و گیشه نخواهم کرد.

● به عنوان آخرین سئوال آیا در ایران پیش از این کار بازیگردانی انجام شده است؟ مثلا تمرینهای آتیلا پسیانی با بازیگران فیلم مسافران یا امین تارخ در سارا را می توان نوعی بازیگردانی نامید؟

□ ببینید، به قول سلیمان پیغمبر: «هیچ چیزی در زیر آفتاب تازه نیست» من فیلم مسافران را ندیده ام و از تمرینهای پشت صحنه آن خبری ندارم اما با شناختی که از استادم **بهرام بیضایی** دارم مطمئنم که به نوعی با بازیگران کار شده است و اما آن چه از کار **امین تارخ** در سارا شنیده ام این است که ایشان به عنوان بازیگری با تجربه با یکی از بازیگران آن فیلم تمرینهایی انجام داده اند که هدف آن بیشتر بالا بردن سطح تجربه و درک وی از فن بازیگری بود. البته همانطور که عرض کردم هیچ کاری کاملا تازه و بی سابقه نیست و مطمئنم دوستانی بوده اند که با بازیگرانشان تمرینهایی را انجام داده اند اما شاید نه به این صورت. ■

جلد دوم

گزارش فیلم ۶۲

۲ جلد
۴۰۰ تومان

سال پنجم، ۱۲ بهمن ۱۳۷۳، ISSN 1022-3134

درد مشترک

دکتر محمود کریمی حکاک بازیگران را هدایت می کند.

خلاصه داستان: فیلم بیانگر سرگذشت انسانهایی است، که در خیابان از کنار ما می گذرند. آنهاکه هوای تازه پارک ها را با ماتجربه می کنند. یک گردهمایی دوستانه. میزبانان: زوجی که فراز و نشیب زندگی را تجربه کرده، تلخی ها را پذیرفته و با شادیها پای کوبیده اند. و میهمانان دو انسانی که ازناکامی ها پریشان شده، خود را به زندگی باخته اند. حاصل: ارتباطی است دوستانه و درکی از درد مشترک.

کارگردان و نویسنده فیلمنامه: یاسمین ملک نصر ـ مدیر فیلمبرداری: محمد آلادپوش ـ مدیر تولید: فریدون آزما ـ تدوین صدا و تصویر: ژیلا اپیکچی ـ موسیقی: کیوان جهانشاهی ـ صدابرداران صحنه: جهانگیر میرشکاری، ساسان باقر پور ـ طراح صحنه: رضا کیانیان ـ طراح لباس: گلک دباغ ـ طرح و اجرای چهره پردازی: فرامرز بهرامپور، آذر هوشیار ـ صداگذاری: جهانگیر میرشکاری ـ دستیاران کارگردان: رامین ناصر نصیر، مرضیه وفامهر ـ منشی صحنه: شالیزه عارف پور ـ عکاس: امیر عابدی ـ جلوه های ویژه: نادر میرکیانی ـ تصویر نگار فیلمنامه: نیلوفر ضیا ـ دستیار چهره پردازی: نرگس جعفری ـ دستیاران طراح صحنه: فیروزه جلایر، الهام مشتاق ـ دستیاران فیلمبردار: رحیم بشارت، عبدالله به افروز، رضا میرکیانی، حسن اسدی ـ امور تولید: آبتین آذین، حسین ساحتی، همایون دبیری، محترم شریفیان. اسکندر ضعیف نژاد ـ دستیار تدوین صدا: جعفر اردلان ـ تصویر برداران پشت صحنه: مانی میرصادقی، بنفشه رضایی ـ دکور: اصغر ریسه ـ امور دفتری: زهرا صهبا ـ یوگا: استاد رضا مهاجر ـ لابراتوار: بدیع ـ نقاشی: شاهرخ فروتن ـ تهیه کننده و بازی گردان: دکتر محمود کریمی حکاک ـ بازیگران: خسرو شکیبایی، یاسمین ملک نصر، رضا کیانیان، فریده صابری، متین اسکندری، هوشنگ قوانلو، رقیه تقی زاده، اشکان خلیق رضوی، مصطفی توکلی ـ هنرمندان خردسال: یاسمین یزدیان، آهو فرهادی، آلاله وآلما زرگانی.

سئوال من

یاسمین ملک نصر

حرف دل آدمها، حال اینکه چه حرفی را، از چه زبانی می شنویم، بستگی به نویسنده و کارگردان آن فیلم خاص دارد. آیا تنهایی، عشق، خوشبختی، جزو مسائل اجتماعی است یا مسئله ای است فردی؟ ...

درد مشترک به نوعی جوابگوی این سئوال است. سئوالی که برای من در این فیلم مطرح شد و شاید برای دیگران معنی خاصی نداشته باشد.

□

ماهنامه سینمایی

فیلم ۱۶۹

• سال سیزدهم • بهمن ۱۳۷۳ • ۱۲۰ تومان • ISSN 1019 - 6382

□ سیزدهمین جشنوارهٔ فجر

درد مشترک

۲*۱

نویسنده و کارگردان: یاسمین ملک‌نصر. بازیگردان و تهیه‌کننده: دکتر محمود کریمی‌حکاک. تدوین صدا و تصویر: ژیلا اپیکچی. مدیر فیلمبرداری: محمد آلادپوش. صدابرداری همزمان: جهانگیر میرشکاری، ساسان باقرپور. صداگذاری و ترکیب صداها: جهانگیر میرشکاری. موسیقی متن: کیوان جهانشاهی. مدیر تولید: فریدون آزما. طراح صحنه: رضا کیانیان. طراح لباس: گلک دباغ. طرح و اجرای گریم: فرامرز بهرامپور، آذر هوشیار. عکس: امیر عابدی. منشی صحنه: شالیزه عارف‌پور. تصویرنگار فیلمنامه: نیلوفر ضیاء. دستیاران کارگردان: رامین ناصرنصیر، مرضیه وفامهر. دستیاران طراح صحنه: فیروز جلایر، الهام مشتاق. دستیار گریم: نرگس جعفری. دستیاران فیلمبردار: رحیم بشارت، عبدالله به‌افروز، رضا میرکیانی، حسن اسدی. امور تولید: آبتین آذین. حمل‌ونقل: حسین مافی، همایون دبیری. گروه تدارکات: محترم شریفیان، اسکندر ضعیف‌نژاد. دستیار تدوین و صدا: جعفر اردلان. جلوه‌های ویژه: نادر میرکیانی. تصویربردار پشت صحنه: مانی میرصادقی، بنفشه رسائی. امور دفتری: زهرا صبا. مدیر تدارکات: محمد راسخ‌فر. دکور: اصغر ریسه. یوگا: استاد رضا مهاجر. نقاشی: شاهرخ فروتن. لابراتوار: بدیع. بازیگران: خسرو شکیبایی، یاسمین ملک‌نصر، رضا کیانیان، فریده صابری، متین اسکندری، هوشنگ قوانلو، رقیه تقی‌زاده، اشکان خلیق‌رضوی، مصطفی توکلی. بازیگران خردسال: یاسمین یزدیان، آهو فرهادی، آلاله زرگامی، آلما زرگامی.

فیلم داستان یک مهمانی است؛ یک گردهمایی دوستانه. میزبانان: زوجی که فرازونشیب زندگی را تجربه کرده، تلخی‌هایش را پذیرفته و با شادیهایش پای کوبیده‌اند. و میهمانان: زوجی که در برابر ناکامی‌ها پریشان شده و خود را به زندگی باخته‌اند. حاصل ارتباطی است دوستانه؛ درکی از درد مشترک.

□ تعادل روی صندلی سه‌پایه

یاسمین ملک‌نصر فارغ‌التحصیل رشتهٔ کارگردانی از دانشگاه کالیفرنیای جنوبی است. او در آمریکا دستیار کارگردان و مدیر تولید چند فیلم و کارگردان چند نمایش بوده است. پس از بازگشت به ایران، برای بازی در سارا که اولین تجربهٔ بازیگری اوست، جایزهٔ بهترین بازیگر نقش دوم زن را در جشنوارهٔ یازدهم فجر به‌دست آورد. درپی این موفقیت و آشناترشدن با نظام فیلمسازی در ایران، فیلمنامهٔ درد مشترک را برای ساخت به فارابی ارائه کرد: «فیلمنامهٔ درد مشترک را دوسال پیش در آمریکا نوشته بودم و قصدم این بود که در آنجا آن را جلوی دوربین ببرم. پس از بازگشت به ایران آن را بازنویسی کردم و به تصویب رساندم. درد مشترک داستان انسانها و دردل‌های آنهاست. هدف بیان حالات درونی انسان و بازتابی از یک درد مشترک است.»

پس از صدور پروانهٔ ساخت فیلم در خرداد ۷۳، تدارکات اولیه از مرداد آغاز شد. ملک‌نصر دوری چندین‌سالهٔ خود و همسرش محمود کریمی‌حکاک از ایران و عدم‌آشنایی‌شان با روال معمول فیلمسازی در ایران را از مشکلات خود در این دوره عنوان می‌کند. وی دربارهٔ انتخاب بازیگران می‌گوید: «انرژی مثبت، علاقه به کار گروهی و تطبیق خصوصیات شخصی بازیگر با نقش، مبنای انتخاب بازیگران بود. قبل از شروع فیلمبرداری زمان بسیار کوتاهی، حدود شصت ساعت، را صرف روخوانی فیلمنامه و تمرین با بازیگران کردم. البته قبل از شروع کار امیدوار بودم که حداقل یک ماه برای این کار زمان در اختیار می‌داشتم. به‌خاطر ویژگیهای خاص فیلم در اینکه خودم علاوه بر کارگردانی ایفای نقشی را نیز به‌عهده داشتم از همسرم باعنوان بازیگردان کمک گرفتم و عقاید و خواسته‌هایم را به‌وسیلهٔ ترفند و شیوه‌های او به بازیگران منتقل می‌کردم. این باعث شد که وقتی جلوی دوربین بودم، بازیگران دیگر با من براحتی یک بازیگر برخورد کنند و وقتی پشت دوربین قرار می‌گرفتم همان رابطهٔ بازیگر و کارگردان با آنها حفظ شود. به‌نظر من وجود بازیگران برای سینما لازم است اما این هم مانند بسیاری از موارد دیگر بستگی به سلیقهٔ شخصی کارگردان دارد. بازیگردان می‌تواند ویژگیهای شخصی بازیگر را با آنچه که در نقش است و آنچه که کارگردان می‌خواهد تطبیق دهد.»

رضا کیانیان که یکی از نقشهای اصلی فیلم را بازی کرده، می‌گوید: «محمود کریمی از همکلاسی‌های دانشکده بود که مدتی از یکدیگر بی‌خبر بودیم. یک‌بار او و همسرش را دیدم و چند هفته بعد به من تلفن زدند و برای بازی در فیلم دعوتم کردند. آن‌موقع با اصغر هاشمی برای بازی در مهریهٔ بی‌بی قرارداد داشتم و نمی‌توانستم دعوت آنها را قبول کنم. جالب است که ساخته‌شدن این فیلم هم آن‌قدر طول کشید تا اینکه در اواخر شهریور توانستم این پیشنهاد را قبول کنم. مثل اینکه من می‌بایست این فیلم را بازی می‌کردم!» کیانیان دربارهٔ تمرینهای قبل از فیلمبرداری و پدیدهٔ بازیگردانی می‌گوید: «این تمرینها خیلی خوب و ثمربخش بود. البته بعضی طوری این قضیه را مطرح کردند که انگار چنین چیزی در سینمای ایران وجود نداشته است. بعضی از کارگردانان این کار را انجام داده بودند، اما به‌صورت کاملاً سازمان‌یافته نبود. تمرین در سینما با تمرین در تئاتر تفاوت دارد. چون در تئاتر همان تمرینها عیناً اجرا می‌شوند ولی در سینما بازیگر با تمرین، کاراکترها و ارتباطهایشان را بخوبی درک می‌کند و هنگام فیلمبرداری، کارگردان از او بازی می‌گیرد. در درد مشترک هم قضیه به این‌صورت بود. حتی گاهی موقع فیلمبرداری قسمتهایی را فی‌البداهه اجرا می‌کردیم و بعد شنیدم که در تدوین از همان قسمتها استفاده شده است.»

کیانیان بجز بازیگری، طراحی صحنه را نیز به‌عهده داشته است و درد مشترک چهارمین تجربهٔ او در این‌زمینه پس از ایلیا نقاش جوان، سایه‌های هجوم، و مهریهٔ بی‌بی است. او دربارهٔ طراحی صحنهٔ فیلم می‌گوید: «بعضی فیلمها آن‌قدر واقعی‌اند که امکان طراحیهای ویژه را به طراح نمی‌دهند، چون تماشاگر همهٔ آنها را در واقعیت دیده و متوجه هرگونه تفاوتی می‌شود. اما بعضی فیلمها به طراح این امکان را می‌دهند، که از تخیل خود استفاده کند. درد مشترک این اجازه را به من داد که فضاهایی را خلق کنم که حتی واقعی نباشند. برای اینکه چهار شخصیت خاص داشت و این چهار نفر هرگونه ذهنیتی را می‌توانستند در طرحهای خانه‌هایشان پیاده کنند. ۸۵ درصد درد مشترک در یک خانه و ۱۵ درصد باقیمانده در دو خانهٔ دیگری می‌گذرد. پس باید صحنه طوری طراحی می‌شد که تماشاگر از حضور در آن خانه‌ها احساس خستگی نکند. سنت خاصی در سینمای ما وجود دارد که فکر می‌کنیم برای فیلمبرداری در فضای یک زندان حتماً باید به یک زندان واقعی برویم. مشکلات اداری، کوچکی محل، زحمت عوامل فنی و... را تحمل می‌کنیم که حتماً در یک فضای واقعی فیلمبرداری کنیم. درحالی‌که می‌شود هر محلی را براحتی بازسازی کرد. خرج زیادی هم ندارد. ملک‌نصر با این قضیه براحتی کنار آمد و از یک خانه به‌عنوان پلاتو استفاده کردیم. دیوارهای متحرک ساختیم، به‌طوری‌که با حرکت دادن چند دیوار، فضای خانه بکلی تغییر می‌کرد. این شیوه به تمام عوامل اجازهٔ مانور بیشتری می‌داد.»

با پایان فیلمبرداری پس از ۵۷ روز، تدوین فیلم توسط ژیلا اپیکچی در استودیو بنیاد فارابی آغاز شد و دیگر امورفنی در استودیو بهمن پیگیری شد. ملک‌نصر در پایان می‌گوید: «در طول کار، گاهی بسیار خوشحال بودم و گاهی خسته و تاحدی پشیمان. اما از آنجا که عقیده دارم هنر درنهایت تجربه است و هنرمند تجربه‌گر، باز ادامه می‌دادم و باز... حالا در پایان راهم. اما فکر می‌کنم یک هنرمند هرگز نباید از نتیجهٔ کارش راضی باشد، چون آنچه قبل از شروع کار در ذهن می‌گذرد نمی‌تواند صددرصد بر پرده منعکس شود. اما به‌هرحال درد مشترک تجربه‌ای بود که آموختنی‌های بسیاری با خود داشت و از این بابت خوشحال و راضی‌ام. شاید حالا بتوانم معنی حرفی را که روزی یکی از مسؤلان سینمایی کشور به من گفت درک کنم: «فیلمسازی در اینجا یعنی حفظ تعادل خود روی یک صندلی که سه‌پایه بیشتر ندارد.»

ایران
یکشنبه ۹ بهمن ماه ۱۳۷۳
۲۷ شعبان ۱۴۱۵
۲۹ ژانویه ۱۹۹۵
۱۶ صفحه - ۲۰۰ ریال

درد مشترک

کارگردان: یاسمین ملک نصر
تهیه کننده: دکتر محمود کریمی حکاک
نویسنده فیلمنامه: یاسمین ملک نصر
فیلمبردار: محمد آلادپوش
مدیر تولید: فریدون آزما
صدابردار: جهانگیر میرشکاری، ساسان باقرپور
طراح لباس و صحنه: گلک دباغ، رضا کیانیان
چهره‌پرداز: آذر هوشیار، فرامرز بهرامپور
آهنگساز: کیوان جهانشاهی
تدوین کننده: ژیلا اپیکچی
جلوه‌های ویژه: نادر میرکیانی
بازیگران: خسرو شکیبایی - یاسمین ملک نصر - رضا کیانیان - فریده صابری

۳۵ میلیمتری - رنگی - ۹۰ دقیقه

خلاصه داستان:

فیلم داستان یک مهمانی است. زوجی که فراز و نشیب زندگی را تجربه کرده، تلخی‌ها را پذیرفته، و با شادی‌ها پای کوبیده‌اند. مهمانان دو انسانی که در ناکامی‌ها پریشان شده و خود را به زندگی باخته‌اند. حاصل ارتباطی است دوستانه و درکی از «دردی مشترک»...

نام فیلم : درد مشترک / کارگردان : یاسمین ملک نصر / تهیه کننده : دکتر محمود کریمی حکاک / نویسنده فیلمنامه : یاسمین ملک نصر / فیلمبردار : محمد آلادپوش / مدیر تولید : فریدون آزما / صدابردار : جهانگیر میرشکاری، ساسان باقرپور / طراح لباس و صحنه : رضا کیانیان، گلک دباغ / چهره‌پرداز : آذر هوشیار، فرامز بهرامپور / آهنگساز : کیوان جهانشاهی / تدوین کننده : ژیلا اپیکچی / جلوه های ویژه : نادر میرکیانی / بازیگران نقش اول : خسرو شکیبایی، یاسمین ملک نصر، رضا کیانیان، فریده صابری / ۳۵ میلیمتری - رنگی - ۹۰ دقیقه.

خلاصه داستان : فیلم، داستان یک میهمانی است. میزبانان، زوجی هستند که فراز و نشیب زندگی را تجربه کرده، تلخی ها را پذیرفته و با شادیها پای کوبیده اند. میهمانان دو انسانی که در ناکامیها پریشان شده و خود را به زندگی باخته اند. حاصل، ارتباطی است دوستانه و درکی از دردی مشترک.

رضا کیانیان و خسرو شکیبایی در فیلم «درد مشترک»

سینما ۵
نگاهی به سیزدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر

ISSN 1023-7178

زنان

شنبه ۶ اسفندماه ۱۳۷۳- شمارهٔ ۱۴۹۹-
۷۲ صفحه- بها: ۶۰۰ ریال

زنان

شیرین کاردار

تب و تابی پایان ناپذیر

دکتر در آن خیابان سرشار از برگهای پاییزی، نوید زندگی تازه داده نمی‌شود. تنها امیدی برای یافتن وجه مشترک یالااقل کم کردن اختلافها، کسب شده است. هرچه بازیهای فیلم روان و خوب هستند، دیالوگها ضعیف و غیر سینمای‌اند. ملک نصر در کار با آهنگساز جوانی مثل کیوان جهانشاهی اشتباه‌نکرده.همان‌طور که در طراحی صحنه و لباس دقیق بوده است. **درد مشترک** فیلم خسته کننده‌ای به نظر می‌رسد، که در ریتم آن با تدوین دقیق‌تر و «بیرحمانه‌تر»، باید تجدید نظر شود. همین که یک فیلمساز زن با این همه دشواریهای تولید و هزینهٔ گزاف ساخت فیلمهای سینمایی، با برگزیدن مضمونی غیر گیشه‌ای، تعهدش را نسبت به سینمای هنری اعلام کرده است، هنری قابل تحسین است. همین که در **درد مشترک** شخصیتها به داخل حوض پرتاب نمی‌شوند، مراسم خواستگاری یا ازدواج در آن نیست و شخصیتها با حرکت آهسته به سوی هم، مشتهای گره کرده را حواله نمی‌کنند، جای تقدیردارد. یاسمین ملک نصر با پس زمینه قرار دادن جامعهٔ امروزی، می‌تواند موفق‌تر از فضای انتزاعی فیلم اولش، گامی به جلو بردارد. ضمن اینکه در همین فیلم هم با کار کرد اندازهٔ نماها و تدوین، به خوبی فضای محدود تئاتری اتاق را شکسته است.

پرداخت منسجم

یاسمین ملک نصر به عنوان تحصیلکردهٔ سینما در خارج از کشور، با **درد مشترک** سینما را خوب آغاز کرده است. فیلم، از اساس فیلمنامه خوبی ندارد که مثلا نقطه اوج کشمکشها یا منحنی کشش را به درستی ترسیم کند و تماشاگر را با خود همراه نماید. بنابراین، همه چیز فیلم به عوامل صحنه‌ای و کارگردانی آن واگذار شده. به همین دلیل هم کار این فیلمسازان قابل بحث است. چهار شخصیت فیلم که از طریق فلاش بکها به طور کامل معرفی می‌شوند، خانوادهٔ کوچکی از برخی روشنفکران جامعه‌اند. آدمهایی که با هم مدام در تضادند و اختلافهایشان را به رخ می‌کشند. در پایان فیلم، با راه رفتن

گزارش فیلم ۶۳

بهاران خجسته باد

سال پنجم، اسفند ۱۳۷۳، ۴۰۰ تومان ISSN1023013-4

نویسندگان گزارش فیلم از میان فیلم‌های جشنواره سیزدهم انتخاب کرده‌اند:

لحظات به یاد ماندنی ...

طیره عقل است ... دم فروبستن

میهن بهرامی

اما اینک ما می خواهیم توانایی «رهایی از دانستگی» را به دست آوریم. همچنان که شعار می دهیم ـ ضمن آگاهی ـ ایسم ها را رها کنیم، قالبها را به کناری نهیم و اندیشه خلاق را فرا راه جاده‌های تازه وکوبیده نشده، قرار دهیم. کسی می آید و می خواهد طرحی ازخواست زن، از منش و نیاز او به دست دهد، منطقی است اگراین طرح خام باشد، اگر فیلمنامه نارسا باشد واگر عشق در سوی دیگر در شخصیت دکتری که به نظر من بیمار است و باید در رده روان نژندی «والد» درمان شد، دارای طرحی ناقص باشد، اما کل فیلم درد مشترک دارای مشخصاتی باشد که یک اثر واقعی از سازندگانی آگاه و جوینده بهره‌ور است. درد مشترک فیلمی است شریف. آیااین مفهوم کافی نیست برای آنکه جامعه‌ای مدعی، آن را در مکان شایسته اثر ، شناسایی کند؟

باید کوبید وکوبید، درهای بسته را، تا دری از توجه غربیان زیر فرمان مقاصدی خاص باز شود و فیلمی را که تصادفا شریف است، در نور شناسایی قرار دهد، آن گاه بعد از سالها، پس از آنکه فرصتهای بسیار برای سازندگی از دست رفته، کارگردانی موفق شود، زیر درختان زیتون را بسازد و در آن به تصویری استثنائی وکم نظیر از حقیقت و طبیعت انسان دست یابد.

موجود بی شکل ماده‌ای، بی تلاش و اندیشه چون بره‌ای سفید و پروار درمعرض و انتظار نری خالص وگرسنه و به قول جلال ، کف کرده، که گوشه دامنش را به دندان بگیرد و آنقدر له له بزند تا لقمه چپش کند. کارگردان بااین تصویر ساده، هسته خالص جامعه‌ای را تصویر کرده که پس از گذر تاریخی دراز هنوز درگیر خواستهای اولیه هستی است وهمه ارزش فیلم در صراحت این بیان است. جای این سینما کجاست؟ چقدرزمان باید بگذرد تا جا برای طرح مسئله‌ای واقعی بر پرده سینمای ما باز شود؟ □

درد مشترک ساخته خانم **یاسمین ملک نصر** و همکاری دکتر **کریمی حکاک** همسر این کارگردان جوان جای تامل دارد، آن گونه که سی سال پیش خشت و آینه گلستان داشت و ای کاش آن تحلیل تصویری، خطی می شد برای سینمایی که مدعی اولویت و توجه به زن است. اما اقدامش در سطح سینمای وامانده جهان باقی است. آن سینما هرازگاه در اثری، تصویری از توانایی و تسلط زن به دست می دهد، که اگر به حال خودش باشد و زیر شلاق احساس گناه نباشد، میل دارد صورت دوزخی غول ـ زن فیلم میزدی را تصویر کند، تا معصومیت مذبوحانه را. و به طور عام ، اگر عمر **مریلین مونرو** و **سوفیالورن** قابل تجدید بود، تعلل روا نمی‌داشت. سینما به طور کلی، ستایشگر جسم زن باقی مانده است. آن بخش کوچک که به تصویر کردن رموز روانی و واکنشهای خاص زن می پردازد، ضمن آنکه زیر سلطه این ستایش است، همواره بخشی خصوصی است.

سینما به طور کلی (آثار مهوع ماهواره را یک هفته پی گیری کنید)به خطی در پرداخت و بیان نقش، اهمیت، جایگاه، هویت روانی، خلاقیت، توانایی جسم و روح زن دست نیافته و آنچه در آثار جدی و برگزیده ـ حتی ـ دیده ایم، طرحی بوده است نه تصویری.

VARIETY
FEBRUARY 12-18, 1996
NEWSPAPER
2ND CLASS P.O. ENTRY
USPS 656-960 02371
$4.95
$£5.95/£3.95
FF35/DM9.80
$A9.95/L9000

THE COMMON PLIGHT

(DARD-E-MOSHTAREK)

(IRANIAN)

An Omid Film production. Produced by Mahmood K. Hakak.

Directed, written by Jasmine Malek Nasser. Camera (color), Mohammad Aladpoush; editor, Zhila Ipakchi; music, Kayvan Jahanshahi; sound, Jahangir Mirshekari. Reviewed at Film Festival of India (competing), Delhi, Jan. 20, 1996. Running time: **81 MIN.**

The Doctor ..... Khosrow Shakibai
Fariba ..... Jasmine Malek Nasser
Syavash ..... Reza Kianian
Firozeh ..... Farideh Saberi

U.S.-trained Iranian actress Jasmine Malek Nasser makes her directing bow with a small, four-actor drama, claustrophobically shot in a middle-class apartment in Tehran.

Even if the classic Kammerspiel form gets a bit tiring, her portrait of a tormented woman writer is something new in post-revolutionary Iran, and pic has a modern, adult outlook that is quite refreshing. Women, in particular, will identify with the heroine. Pic is being actively marketed from the U.S. and should get to a lot of fests, with TV sales a logical leap.

Malek Nasser casts herself as sophisticated intellectual Fariba, who has suffered from writer's block since her husband got fed up with her extra-domestic interests and walked. The action takes place at the house of her friends Firozeh (Farideh Saberi) and Syavash (Reza Kianian), latter an athlete now confined to a wheelchair. Though Syavash assures his wife that she and his painting are enough for him, the story of their dead child slowly emerges, casting doubt on their ostensible happiness.

The fourth at dinner is a morose doctor (Khosrow Shakibai) suffering from a broken heart since his wife left him. Short flashbacks help break pic out of the apartment's walls and furnish important background info on the characters. But despite the best efforts of Fariba's friends, she and the doctor find they have too much in common to make a match.

Malek Nasser is not afraid of seeming bitchy and neurotic in portraying a woman who has given up on the opposite sex; the same can be said for Shakibai's disagreeable doctor, so wracked by his lost love that he has given up his medical practice. The fact that none of the four adults has children underlines how far "Plight" is from the charming innocence of the works of Abbas Kiarostami and pics like "The White Balloon" that have made New Iranian Cinema famous.

Cinematographer Mohammad Aladpoush does some fancy shooting to keep the camera moving in a confined space. Editing is tight.

—Deborah Young

اولین مجله تمام رنگی سینمایی ایران

فیلم و سینما

سال سوم - بهمن ۱۳۷۴ - شماره پیاپی ۲۵

۶۸ صفحه - ۱۵۰ تومان

درد مشترک

کارگردان: یاسمین ملک‌نصر، **نویسنده فیلمنامه:** یاسمین ملک‌نصر، **مدیر فیلمبرداری:** محمد آلادپوش، **طراح صحنه:** رضا کیانیان، **طراح گریم:** فرامرز بهرامپور - آذر هوشیار، **صداگذاری:** جهانگیر میرشکاری، **عکس:** امیر عابدی، **موسیقی متن:** کیوان جهانشاهی، **تدوین:** ژیلا ایپکچی، **تهیه کننده:** دکتر محمود کریمی‌حکاک. **بازیگران:** خسرو شکیبایی - یاسمین ملک‌نصر - رضا کیانیان - فریده صابری - متین اسکندری - هوشنگ توانلو - رقیه تقی‌زاده - مصطفی توکلی - اشکان خلیق رضوی

خلاصه داستان : ماجرا، داستان یک میهمانی است، یک گردهم‌آیی دوستانه. میزبانان، زوجی که فرازونشیب زندگی را تجربه کرده، تلخی‌ها را پذیرفته و با شادی‌ها آشنا شده‌اند و میهمانان، دو انسانی که از ناکامی‌ها پریشان شده، خود را به زندگی باخته‌اند. حاصل، ارتباطی است دوستانه و درکی از درد مشترک.

رضا کیانیان (بازیگر) در حال تماشای فیلم درد مشترک.

شوخی با لحظه های جشنواره سیزدهم

خسرو شکیبایی و رضا کیانیان در **درد مشترک**

کارت دعوت برای یك نفر

نمایش ویژه فیلم **درد مشترك**

یکشنبه ۷۳/۱۲/۲۱ ساعت ۲۰

سینما آستارا ـ تجریش

تمام درآمداین نمایش به مؤسسه خیریه قائمیه اهدا میشود

لطفاً هنگام ورود ، کارت را همراه داشته باشید

ETTELA'AT

بین المللی

اطلاعات

ویژهٔ هموطنان خارج از کشور

چاپ آمریکا ـ نیویورک

The Only International Persian Daily Newspaper

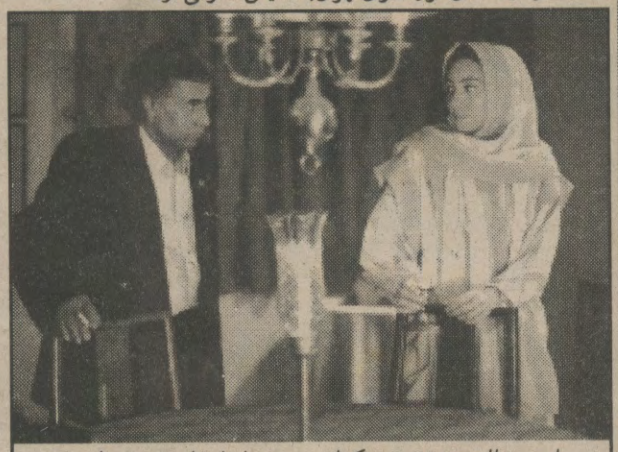
ISSN:1353-8829 NO 393, WEDNESDAY, DEC. 6 , 1995

گذر فرهنگ و هنر

اولین فیلم «یاسمین ملك نصر»

«درد مشترک» در گروه سینماهای هنری

«درد مشترك» اولین فیلم بلند سینمایی خانم «یاسمین ملك نصر» هفتهٔ گذشته در سینماهای گروه هنری تهران به نمایش عمومی درآمد.



یاسمین ملك نصر و خسرو شکیبایی در صحنه‌ای از فیلم «درد مشترك»

«ملك نصر» در این فیلم حکایت یك میهمانی را باز می گوید. میزبان، نقاش معلولی است که در کنار همسرش زندگی آرام و به ظاهر سعادتمندی دارد ولی بعد از گذشت بیست سال از زندگی مشترك مرد نقاش و همسرش، آنان هنوز صاحب فرزندی نشده‌اند و به همین خاطر تلخی محسوسی در لایه‌های زیرین زندگی خانوادگی شان حس می شود.

میهمانان، زن و مرد میانسالی هستند که هر دو در روابط خانوادگی خود شکست خورده و از دواجهای موفقی نداشته‌اند. مرد، پزشك است و زن، نویسنده‌ای نسبتاً موفق. دکتر و نویسنده از دردهای مشترك خود سخن به میان آورده و به شرح زندگی ناموفق خود می پردازند. رفته رفته رابطهٔ عاطفی کمرنگی بین نویسنده و دکتر ایجاد می شود...

□

«یاسمین ملك نصر» تحصیلات هنری خود را در آمریکا گذرانده و سالها مقیم این کشور بوده است.

او در سال ۱۳۷۱ و زمانی که هنوز مدت زیادی از مراجعتش به ایران نگذشته بود، در اولین فعالیت هنری خود در سینمای بعد از انقلاب، یکی از نقشهای اصلی فیلم «سارا» ساختهٔ داریوش مهرجویی را بازی کرد. در این فیلم نیز بازی می کند

تهیه کنندهٔ درد مشترك، «دکتر محمود کریمی حکاك» و مدیر فیلمبرداری آن «محمد آلادپوش» است. «کیوان جهانشاهی» برای آن موسیقی متن ساخته و «ژیلا اپیکچی» تدوین آن را به عهده داشته است.

آدمهای «درد مشترك» در فضایی اغلب بسته و تئاتری معرفی و پرداخت شده‌اند. خسرو شکیبایی، رضا کیانیان، یاسمین ملك نصر و فریده صابری، بازیگران اصلی فیلم هستند.

ویژه نامه سیزدهمین جشنواره فیلم فجر

روز شمار جشنواره سیزدهم

سیزدهمین سفر سیمرغ

گفتگویی با دکتر محمود کریمی حکاک

محسن سیف

● واژه بازیگردان و اصولاً این کلاس کار دارای چه ارزشهای ویژه‌ای می‌باشد؟

- ارزش یک واژه را تنها می‌توان در محدوده کاربرد و عملکرد آن واژه خاص سنجید. و اما وظیفه بازیگردان حمایت از بازیگر است و کمک به او در دریافت همه جانبه کیفی و کمی نقش و آنگاه هدایت وی در راه خلق موجودی کامل و منطبق بر آنچه از شخصیت مکتوب در فیلمنامه در ذهن کارگردان تجلی کرده است.

● تأثیر یک بازیگردان بر روی بازیگر تا چه اندازه است و اصولاً چه تغییرات خاصی در بازیگر حرفه‌ای ایجاد می‌کند؟

- تا به آنجا که نقش بطلبد و بازیگر اجازه دهد. ببینید، بازیگر پوینده راهی است که امیدوار است به تجلی کامل نقش منتهی بشود، و بازیگردان راهنمای چنین راهی هر چه بازیگر جوینده تر، پوینده تر و متواضع تر باشد بازیگردان می‌تواند به او کمک بیشتری بکند و موجودی که خلق می‌شود کامل تر است و واقعی‌تر. و این مسیر در هر دو مورد (بازیگر حرفه‌ای و بازیگر کم تجربه) یکی است. البته هر چه بازیگر حرفه‌ای باشد و اسم و رسم دارتر پیمایش این راه برای او دشوارتر است، چرا که بازیگر بسیار پرسابقه و پرتجربه باید از "هفت خوان" دشوارتری گذر بکند. برای وی طبیعتاً مشکل تر خواهد بود که متواضعانه به ترفندهای بازیگران تن داده خود را در اختیار او بگذارد. همچنین تهی شدن از آنهمه نقشها و موجودهای قبلی که وی خالق آنها بوده دشوارتر است و صد البته تا او از آنچه بوده تهی نشود نمی‌تواند با آنچه باید باشد پر بشود.

● آیا فکر می‌کنید ما احتیاج به افرادی داریم که آموزش بازیگردانی ببینند تا در خصوص این مسئله یک تیم فیلم،حرفه‌ای تر عمل نماید؟

- این بسته به این است که آیا ما می‌خواهیم با پیشرفتهای علمی و هنری جهان پیش تر برویم و یا معتقدیم همه چیز را می‌دانیم و احتیاج به روشهای تازه نداریم. اگر فکر می‌کنیم که ما کامل هستیم و هیچ چیز جز این نیست که ما می‌دانیم پس خوشا بحالمان و باید در همین جا بمانیم و اما اگر معتقدیم که در هر زمینه‌ای، منجمله هنر، در سطح دنیا بقولی "هر دم از این باغ بری می‌رسد" پس باید ابزار بهره برداری از این "بر" تازه را بشناسیم و در کار برد آن تعلیم ببینیم.

● آیا در دانشگاههای بازیگری، بازیگردانی بصورت یک رشته تحصیلی وجود دارد و یا واحدهای درسی در این ارتباط وجود دارند؟

- بصورت کاملاً مجزا و مستقل خیر. و نباید هم چنین باشد. یک بازیگردان باید بازیگری را خوب بشناسد، بازیگر خوبی باشد، محدودیت‌ها و عدم محدودیت های انسانی را خوب بشناسد. روانشناسی بداند، جامعه شناسی خوانده باشد، با بیولوژی انسان آشنا باشد و ... هر چه محدوده آگاهی های وی وسیعتر باشد، درک او از انسان نقش بیشتر خواهد بود و در نتیجه قادر به ارائه رهنمودهای بیشتری می‌باشد و با ترفندهای فراوان تری به بازیگر کمک خواهد کرد. پس بازیگری باین تخصص گرایش پیدا می‌کند که علاقه و مطالعه بیشتری در همه زمینه‌های علوم انسانی داشته باشد.

● شما بعنوان شخصی که در امر تدریس بازیگری اشتغال دارید، چرا ما در رده های بین‌المللی و استاندارد بازیگری محلی اعراب نداریم؟

- شاید بتوان ریشه های آنها در جوابی که به سئوال سوم شما دادم جستجو کرد.

● شما نقش مدل و الگو را در بازیگری چگونه ارزیابی می‌کنید؟

- مدل و الگو توشه بارهایی هستند که در راه خلق موجودی تازه و خاص که قرار است مطابق شخصیت مطلوب کارگردان از نقش مکتوب فیلمنامه بدنیا بیاید، بکار بازیگر می‌آید. اما این همهٔ آن چیزی نیست که بازیگر لازم دارد تا تمامی این راه را بپیماید. چراکه در اینصورت، نهایتاً، بازیگر از نقش فقط یک تیپ ساخته است که نظایر آن فراوانند، در حالیکه هر شخصیت تازه موجودی تازه است با ویژگیهای

هر چه بازیگر جوینده تر، پوینده تر و متواضع تر باشد بازیگردان می‌تواند به او کمک بیشتری نماید و موجودی که خلق می‌شود کامل تر است و واقعی تر.

مخصوص به خود و متفاوت با موجودات دیگر.

● آیا یک بازیگر شاخص می‌بایست دارای استیل شخصی بازیگری باشد؟

- هم آری و هم نه! چرا که هر انسان زنده دارای یک شیوه راه رفتن، نشستن، صحبت کردن و ... مخصوص به خود است، و اما یک بازیگرِ خوب، به اعتقاد من، بیش از هر چیز باید قادر باشد که شیوه های از پیش ساخته را بشکند و جلوه‌ای تازه برای هر نقش نو بیافریند. حال اگر

توانست از روشی مخصوص به خود استفاده نموده به خلق شخصیتی متفاوت و تازه دست یابد چه بهتر.

● تا چه اندازه مباحث تئوریک در زمینه بازیگری می‌تواند ساختار یک بازیگر را شکل دهد؟

- این مثل این است که بپرسیم تا چه اندازه آشنایی با مکانیک یک ماشین و طریقه کارکرد آن می‌تواند در بهبود طریق استفاده ما از آن ماشین مؤثر باشد. مسلماً بازیگری آگاه تر و داناتر دست بازتری در خلق شخصیت خالص تر و تازه تر خواهد داشت. البته اگر این آگاهی و دانایی دور از غرور باشد و در خدمت بازیگر. نه بازیگر در خدمت آن و گرفتار در دام نخوت و خودبینی.

- البته به نظر من کار عملی در سینما خود یک کلاس است اگر بهتر از آموزشگاه و یا دانشکده نباشد کمتر نیست ولی حالا که دانشجوها و علاقمندان بنا به دلایلی نمی‌توانند سر صحنه های فیلم حضور داشته باشند می‌توانند با دیدن پشت صحنه به نکاتی دسترسی پیدا کنند البته با ارائه یک پشت صحنهٔ خوب که کار عوامل را بصورت برجسته تصویر برداری کرده باشد مثلاً کار گروه فیلمبرداری از کاست زدن دوربین تا نورپردازی، از کارگردان در حال دکوپاژ تا میزان سن دادن صحنه، از تمرینات بازیگران، از چیدن صحنه و طراحی صحنه و حتی از چگونگی تولید و تدارکات و غیره.

● برگزاری فستیوالهای برگزیده فیلم منطقه‌ای را چگونه می‌بینید؟

- برگزاری جشنواره های متعدد علاوه بر شوروحالی که در میان سینماگران و علاقمندان دارد ایجاد یک رقابت را نیز دنبال دارد و همینطور اثر هنرمندان که تک تک مورد بحث و بررسی داوری قرار می‌گیرد.

دنیای تصویر ۳۲

نشریه فرهنگی و هنری

سال چهارم شمارهٔ سی و دوم، ۱۵ فروردین تا ۱۵ اردیبهشت ۱۳۷۵

قیمت: ۲۵۰ تومان

تجربه و تخطئه

◆ درد مشترک: یاسمین ملک‌نصر ◆

اصغر نعیمی

تشخیص اینکه درد مشترک فیلم موفقی هست یا نه، کار آسانی است، از عهده هر منتقدی برمی‌آید. اما درک این نکته که نفی این چنین تجربه‌هایی ولو ناموفق، در نهایت، امکان مناسبی را برای پیشرفت بیماری مزمن ساده‌انگاری در سینمای ایران فراهم می‌کند، لابد کار دشواری است.

... و فیلم درد مشترک پیش از آنکه به خاطر ضعف‌ها ونقایص و احتمالاً نقاط مثبتی که دارد مورد ارزیابی قرار گیرد، گرفتار فضای نه چندان واقع‌بینانه نقدنویسی رایج در ایران شده است.

منظورم از عبارت غیرواقع‌بینانه در نگاهی است که هر منتقد و در نهایت مجموعه‌ای که برآیند نظرات تمام منتقدان را تشکیل می‌دهد، به سینمای ایران دارد؛ نگاهی از سر سیری یا لجبازی یا تحقیر و یا در برابر یکی دو فیلم شیفتگی محض، بی‌آنکه هر فیلم را در چنبره هزارتوی مجموعه نابسامانی ناشی از شرایط و روابط نابسامان‌تری به نام سینمای ایران ببیند. اشتباه همیشه از همین جمله معترضه: «کاری به شرایط تولید فیلم نداریم» آغاز می‌شود؛ غیرمسئولانه‌ترین فکری که هر منتقد در مواجه با فیلمی منتسب به سینمای ایران از ذهن می‌گذراند و نتیجه‌اش این نقدهای عصبانی، خنثی و فاقد تأثیر است.

این همان سینمایی است که در یک گوشه‌اش کارگردان زن دیگری فیلمی به نام حسنک ساخته که یادآوری خاطره‌اش نیز خوشایندم نیست. (هم اکنون نیز با استفاده از امکانات حمایتی فیلم دیگری ساخته است) و در گوشه دیگرش خانم ملک‌نصر فیلم درد مشترک را. کدام فیلم درست‌ترند و کدام یک شرافتمندانه‌تر به مقوله سینما نگاه کرده‌اند؟

گاهی که نوشته‌های چاپ شده و یا اظهارنظرهای شفاهی درباره این فیلم را می‌خوانم یا می‌شنوم، اطمینان پیدا می‌کنم اگر خانم ملک‌نصر با همین بازیگران که خوشبختانه محبوب و پرفروش هم هستند و با اجرای دیگری از همین مضمون فیلمنامه که امکانش را داشته، به کار ساخت و ساز یک ملودرام خوش آب و رنگ باب طبع خانواده‌ها، در باب مضرات طلاق و فواید و شادی‌های رجوع می‌پرداختند، قطعاً سرنوشت بهتری، هم به لحاظ میزان توجه منتقدان و هم به جهت جیفه دنیوی و گیشه می‌یافتند.

این مسیری است که حالا احتمال قدم گذاشتن در آن از جانب ایشان می‌رود، راهی که بسیاری دیگر هم رفته‌اند: کیانوش عیاری، محمدرضا اعلامی، شهریار پارسی‌پور و... چون در غیر این صورت به جمع انبوه کارگردانان یک فیلمه، کارگردان دیگری افزوده خواهد شد.

* * *

فیلم درد مشترک را من البته به جهتی نمی‌پسندم. جوری تصنع در پرداختن به مضمون فیلم و اجرا به چشم می‌خورد که آزاردهنده است، تصنعی که چه در فیلمنامه و نگارش دیالوگ‌ها، چه در میزانسن‌ها و چه در بازی گرفتن از بازیگران به چشم می‌خورد و دنیای فیلم را دور از دسترس و غیرملموس به نظر می‌آورد.

و چرا صریح اعتراف نکنم که به همین خاطر با فیلم و فضای آن نتوانستم ارتباط برقرار کنم؛ اما سخت معتقدم این عدم ارتباط نباید منتقد و مخاطب را در موضعی قرار دهد که چشم به هر چه که باید ببیند ببندد و در مورد همین فیلم خاص تمام تلاش‌های گیرم ناموفق یک فیلمساز زن را در رسیدن به سینمایی حداقل جدی و به دور از رشوه‌دهی به تماشاگر آسان‌پسند با اضافه کردن چاشنی‌های خوش طعم کننده روز، ندیده بگیرد و ارزش‌ها و حرمت چنین دیدگاهی را پایمال کند.

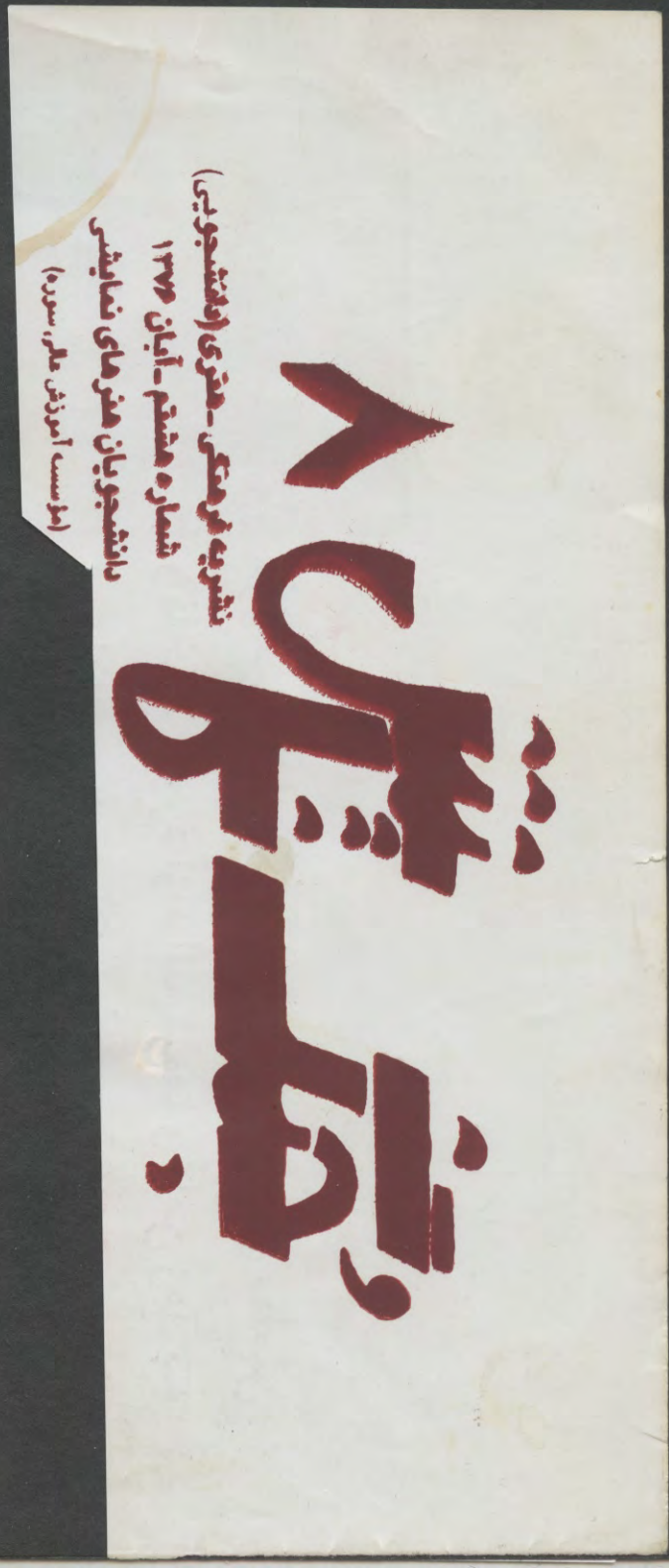
این ضعف یا هر اشکال دیگری، در برابر تصمیم ساخت فیلمی که به سینما احترام می‌گذارد و در چنین شرایط دشواری که به اجبار هر نوع نگرش منطقی به این رسانه در برابر تنگناهای اقتصادی و تولید و گیشه خدشه‌دار می‌شود، رنگ می‌بازد.

می‌شود صبور بود و تحمل کرد. خانم ملک‌نصر باز هم فیلم بسازند و ضعف‌های این فیلم را در فیلم بعدی تکرار نکنند و ضعف‌های فیلم بعدی را در فیلم بعدتر؛ اما سعی نکنیم با تخطئه و لجبازی در نپذیرفتن، مسیری را نشان بدهیم که سرانجام آن برای خودمان هم دلپذیر نیست. و آن وقت به مکافات مصرف دارویی که نسخه‌اش را در صفحه مجلات پیچیده‌ایم او را سرزنش و غرفه شدنش در ابتذال را تقبیح کنیم. □

گفتگو

باید تفاوت‌ها را پذیرا باشیم

همان گونه که در شماره قبل، صفحاتی از نشریه را به گفتگو اختصاص دادیم. در این شماره نیز گفتگویی داریم با دکتر محمود کریمی حکاک استاد دانشگاه، که محور اصلی این گفتگو «سیستم آموزشی در ایران» می‌باشد.



*** استاد قبل از هر صحبت دیگر در ابتدا نظر خودتان را درباره یک سیستم آموزشی خوب بیان کنید؟**

* یک سیستم آموزشی خوب بسیار بسیار خلاصه بگوییم، سیستمی است که مبنا و اصول و همه چیز آن دور محور دانشجو بگردد. یعنی اصل دانشجو باشد نه استاد، نه دانشکده، و نه خودبینی‌ها و خودخواهی‌های فردی، در یک چنین سیستمی به طور طبیعی، تمام افراد، چه استاد، چه مدیر، و چه کسی که کار دفتری می‌کند، همه سعی خواهند کرد که کارهایی را پیش ببرند که به نفع کلی دانشجو باشد. دانشجویان در چنین سیستمی به طور طبیعی، نقش بسیار فعال‌تری خواهند داشت. نماینده‌های دانشجویان در تمام جلساتی که استادان خواهند داشت، چه جلسات علمی و چه در جلسات سیاست‌گذاری و تصمیم‌گیریها حضور خواهند داشت. البته این با توجه به این که ما در هر مملکت و در هر جای دنیا یک سیاست‌های کلی مملکتی داریم و یک قوانین کلی مملکتی هم، که باید رعایت بشود. در کشور خودمان ایران هم چنین است.

برای مثال دانشجو باید با یک لباس خاص سر کلاس درس بیاید، یک ادب خاصی را باید رعایت کند و ... اما در زمینه آموزش، این دانشجو است که باید ببیند به چه احتیاج دارد- البته بعضی وقت‌ها هم دانشجو نمی‌داند چه چیزی برایش مفیدتر است، در اینجا استاد باید کمکش کند، تا با درک درست چیزی را که برایش ارزشمندتر است دنبال کند. رابطه استاد و دانشجو در یک سیستم آموزشی درست رابطه پدر و فرزند است یا مادر و فرزند - بستگی به نوع استادش دارد - شما وقتی فرزندی دارید، هرگز آن فرزند را بی‌جهت تنبیه نمی‌کنید، اگر تنبیهی در کار است در مقابل قراردادی است که با این فرزند بسته‌اید، مثال بیاوریم؛ اول شما به او گفتید، اگر شب از ساعت نُه دیرتر خانه بیاید، شام نخواهد داشت. یعنی این قرارداد را بستید، پس اگر یک زمان، پسر یا دختر شما دیر آمد خانه، شام نخواهد خورد. او لااقل می‌داند برای چه تنبیه می‌شود. به گونه‌ای نیست که قرارداد بسته نشده تنبیه شود. همه این چیزها باید خیلی روشن، خیلی واضح برای دانشجو مطرح بشود، و ان وقت است که قراردادی بسته شده که در کوچکترین مسایل نیز این عهد و قرار با دیسیپلین و بسیار سخت انجام بشود.

*** به نظر شما، این سیستم آموزشی که الان ما داریم - به طور عام هنر و به طور خاص تأتر - چارت درسی دانشگاه‌های خودمان که با این برنامه‌ها به جلو می‌رویم، با تجربه‌ای که شمار در کشورهای دیگر دارید، چه تفاوتی با کشورهای دیگر دارد - احساس ما بر این است که فاصله‌مان خیلی زیاد است.**

* در کشور ما همانند سیستم خانواده، سیستم آموزشی نیز، درست یک فرم پدرسالاری دارد، یعنی یک سیستم معلم سالاری وجود دارد. من یک چیزی را می‌دانم، شما مجبور هستید چه خواسته و چه ناخواسته به این گوش کنید، و اگر هم متوجه نشوید مجبورتان می‌کنم حفظ کنید. می‌دانید یعنی همان سیستمی که ما از کودکی داشتیم، مجبور بودیم بریم حافظ را بر داریم و حفظ کنیم ولی نفهمیم. از زمانی که ما شروع کردیم و سیستم آموزشی را تبدیل کردیم به یک سیستم مادی و پول ساز عملاً با چیزی به عنوان «توطئه پخش مدرک» مواجه می‌شویم. یعنی هدف این است که به یک عده آدم مدرک بدهیم و بروند بیرون. اصلاً هم مهم نیست که این‌ها چیزی می‌دانند یا نمی‌دانند. مهم این است که این‌ها بیایند به ما سیصدهزار تومان، دویست هزار تومان، بیشتر و بیشتر پول بدهند و مدرک بگیرند و بروند و دلشان خوش باشد که لیسانس دارند. به همین دلیل شما اگر مقایسه کنید با سی‌سال پیش، می‌بینید سرانه افرادی که امروز لیسانس دارند مساوی است با سرانه افرادی که سی‌سال پیش دیپلم داشتند، یا سیکل. توجه می‌کنید، هیچ فرقی نکرده و میزان سواد و شعورشان هم در همان حد است. یعنی یک سواد سیکلی سی سال پیش درست به اندازه یک با سواد لیسانس امروز چیز می‌داند. حالا اگر ما بخواهیم خودمان را به جهان برسانیم، واقعاً سرعت خیلی خیلی زیادی لازم داریم، هم‌چنین دلسوزی خیلی زیاد لازم است. باید این را درک کنیم که دانشجوی ما برای چه درس می‌خواند و چرا فلان رشته را انتخاب کرده، یعنی هدف به طور کلی مشخص باشد، سپس برخورد با این هدف هم باید مشخص شود. در دانشگاهها - در تمام دنیا - حداقل هفته‌ای یکبار اعضای هیئت علمی و استادان نیمه‌وقت دور هم جمع می‌شوند - همراه نماینده دانشجویان - و راجع به دانشجویان و کلاس‌هایشان، نوع برخورد، نوع فراگیری درسشان، نوع درس‌های مورد نیازشان بحث و صحبت می‌کنند. ما یک فرهنگی داریم در این مملکت به نام؛ فرهنگ فراموش کن، ببخش، حالا بزرگواری کن. این فرهنگ خیلی قشنگ است، اصلاً هم بد نیست، خیلی جوانمردانه است، اما در زمینه‌های آموزشی به نظر من، فرهنگ بحث و مجادله بسیار فرهنگ بهتری است. تا زمانی که با یکدیگر بحث نکرده‌ایم، نمی‌دانیم در ذهن دیگری چه چیزی می‌گذرد. باید در کنار شنیدن صدای دیگری، حرف دیگری، تفاوت‌ها را هم پذیرا باشیم. باید بپذیریم که در نسل آینده یک چیزهایی مهم است که در نسل گذشته مهم نبوده است. مثال خیلی ساده‌ای برای شما می‌زنم؛ اگر در دوره ما من به پدرم می‌گفتم که ماشین حساب می‌خوام، می‌گفت: خجالت بکش برو جدول ضرب را حفظ کن. حق هم داشت، اما شما امروز در هر بقالی که می‌روید، فروشنده ماشین حساب دم دست دارد. فرزند من الان از من کامپیوتر می‌خواد، چیزی که من ممکن است درک نکنم، ممکن است نشناسم، ولی او با زمان و جهان جلو می‌رود. خوب این را موازی بگذاریم با فرهنگ پدرسالاری که داریم. برگردیم به اسطوره‌ها؛ در اسطوره‌های یونانی، پسر پدر را می‌کشد، اودیپ، لانیوس را می‌کشد. این نماد است، این سمبل پیشرفت جوان، سمبل پیشرفت نسل بعد است. نسل قبل کارش را کرده، به قول معروف الکش را آویخته، حالا نسل جدید باید بیاید و کارش را انجام بدهد. نه به معنای سالار بلکه به معنای ارجح بودن، بهتر بودن، اهمیت بیشتر داشتن. در فرهنگ ما اینطوری نیست، در فرهنگ ما هنوز هم باید هر چیز که من می‌گویم باشد. البته موضوع مثبت و خوب و زیبایی را ما داریم - که ما را با بقیه جهان متمایز می‌کند - احترام و ارزش به بزرگترها است. این حتماً باید رعایت شود. یعنی این که من در جلوی پدرم تا سن بیست و پنج سالگی سیگار نمی‌کشیدم، خیلی زیباست، این که شما در جلوی پدرتان پایتان را دراز نمی‌کنید، خیلی قشنگ است، این احترام به سنت است، احترام به خانواده است اما در مقابل این، باید پدر من و پدر شما هم، لااقل دیالوگ را با طرف مقابل داشته باشند. بتوانند

جوانی یعنی؛ جسارت، اعتراض، از اشتباه آموختن، تجربه کردن، سر به دیوار خوردن، تجربه‌های جدید بر اساس آموخته‌های قدیم، نوآوری با تکیه بر سنت‌ها، و ...

ما باید بیشتر آگاه شویم و یاد بگیریم، بیشتر با هم رابطه برقرار کنیم ویکدیگر را درک کنیم و .... و این در نهایت دوستان من یعنی زندگی در قرن بیست و یکم.

بشنوند که شما چی می‌خواهید، چه مسئله و اتفاقاتی در زندگی شما مهم است. یعنی ما از یک پدر سالاری محض و یک حالت فرزند سالاری بی‌فرهنگ بی‌تجربه برسیم به یک تعادلی در این وسط. که در این تعادل، پدر احترامش حفظ بشود، در ضمن دانش فرزند هم قابل احترام باشد. در نتیجه یک داد و ستد بین دو تا نسل بوجود می‌آید. همین طور این داد و ستد (بده بستان) بین دانشجو و معلم پیش بیاید. ما خیلی وقت‌ها معلم‌هایی داریم که می‌روند سر کلاس، و چون خجالت می‌کشند بگویند نمی‌دانیم، یک چیزی را سر هم می‌کنند و می‌گویند و دانشجو نیز فردا جای دیگر همین را می‌گوید و نتیجه این می‌شود که دانشجو ما باز بیسوادتر و بیسوادتر بار می‌آید: اگر معلم ما از این نترسد که مجبور نیست تمام چیزهای دنیا را بداند و خیلی راحت به دانشجو بگوید من این را نمی‌دانم. مشکل حل است. اگر بخواهیم وارد بحث مقایسه بشویم، من در ایران، در بلژیک و در آمریکا سال‌ها تدریس کرده‌ام و الان هم دارم در اینجا تدریس می‌کنم. در آن دو کشور همیشه این بوده که

ابایی از این نداشتم که سر یک کلاس سوالی از من بشود، بگویم نمی‌دانم، هیچ اشکالی نداشته، گفته‌ام اجازه بدهید بروم و تحقیق کنم و در جلسه آینده جوابتان را بدهم. یا این که گفته‌ام آیا از بچه‌ها، از دانشجویان کسی می‌داند؟ گاهی یک دانشجویی می‌گفت بله من اینطوری شنیده‌ام، خیلی خوب، بحث شروع می‌شد. در این جا خدای ناکرده اگر من سر یک کلاس بگویم نمی‌دانم، فردا تمام تیتر روزنامه‌ها پر می‌شود که فلانی بی‌سواد است. این وظیفه ماست که این طرز تفکر را از بین ببریم. بخاطر ندانستن یک واقعیت تاریخی، برای مثال فرض کنید من نمی‌دانم شکسپیر دو پسر داشت و چهار تا دختر، یا برعکس چهار تا پسر و دو تا دختر، پس من بیسواد هستم، یا حتی دانشجو بی‌سواد است. این نیست. سواد قرن بیست و فرهنگ قرن بیست و.. آموزش قرن بیست و بخصوص نیمه دوم قرن بیستم با خلاقیت همراه است، نه با نقل و انتقال معلومات. شما امروزه با داشتن یک دیسک کامپیوتری می‌توانید تمام معلومات جهان را با فشار یک دگمه بدست بیاورید، تمام دانسته‌ها را. پس چیزی که در آموزش می‌ماند آن چیزی هست که خلق می‌کنید، و آن رابطه انسانی که بین شاگرد و معلم ساخته می‌شود، یک جمله خیلی خیلی قشنگ هست که همیشه بالای میز کارم نصب کرده‌ام، از یک متفکر آمریکایی که می‌گوید: «آموزش آن چیزی است که در تو باقی می‌ماند بعد از این که تمام آموخته‌هایت را فراموش کردی». دانش مثل یک آتش است،

گرمای آتش آن موقعی است که شعله تمام شده، اما گرما وجود دارد، به طور دقیق آموزش یعنی همین....

*** یعنی شیره و عصاره آن**

* درست است، عصاره آن که با بدن شما آمیخته، با مغز شما آمیخته. به طور طبیعی یک چنین تعریفی از آموزش در آقای x و آقای y دو تا عصاره متفاوت می‌گذارد، چون تلفیق می‌شود با آقای x و آقای y. می‌دانید این چیزی هست که ما نداریم. ما می‌خواهیم همه را یکسان بار بیاوریم. و این یکی از اشکالات ما است.

در آمریکا که کار می‌کردم، چه در دانشگاه مری لند (Meryland)، و چه در دانشگاه نیویورک در هر دوی این دانشگاه‌ها، ما هفته‌ای یک جلسه داشتیم که دور هم می‌نشینیم و راجع به تک تک دانشجویان حرف می‌زدیم. خیلی جذاب خواهد بود که بدانید در میان این حرف‌ها این بود که مثلاً فلان دانشجو این هفته سر کلاس یک مقدار حواسش جمع نیست، فکر می‌کنید مشکلش چی هست؟، این یکی و آن یکی، همه بسیج می‌شدند که هفته دیگر تمرکز کنند روی فلان دانشجو، که ببینند مشکلش چیست. بعد هفته دیگر می‌فهمیدیم که دانشجوی مورد نظر خرجی که باید برایش برسد نرسیده یا فرض کنید جایی کار می‌کرده و کارش را از دست داده و یا پدر و مادرش از هم جدا شده‌اند، یا مسایل دیگر، مثلاً همسرش قهر کرده و رفته یا با دوستش دعوایش شده، یک مشکل روانی برایش پیش آمده که نمی‌تواند تمرکز لازم را داشته باشد. در سر کلاس بعد ماهایی که مدرسین تأثر بودیم و ارتباط کمی با روانشناسی داشتیم، ما می‌آمدیم و بسیج می‌شدیم که مشکل روانی او را حل کنیم یا مشکل اقتصادی او را. و وقتی که مشکل حل می‌شد، می‌دیدیم دانشجو دوباره برگشت سرجایش. یک چنین رابطه تنگاتنگ بین استاد و دانشجو، از دانشجو متفکری خلاق می‌سازد. از دانشجو چیزی را می‌سازد که آینده ساز باشد. متأسفانه در جامعه ما دانشجو نه تنها متفکر ساخته نمی‌شود، نه تنها آینده ساز ساخته نمی‌شود، بلکه قرقره کننده، محفوظات سیاست بازی‌ها، خودبینی‌ها و حقارت‌ها و بزرگ نمایی‌های دیگران می‌شود، و این خیلی حیف است. این هست که الان درصد سواد ما نسبت به چهار سال پیش بسیار بدتر است. این‌ها آماری است که خودمان می‌بینیم، ما روز به روز رو به بیسوادی خواهیم رفت.

بمباران گهواره (نیویورک ۱۹۹۲)

نوشته محمود کریمی حکاک و دیویدویلینجر

بازی: دکتر کریمی حکاک

کارگردانی دیوید ویلینجر

*** یعنی علی رغم این همه دانشگاه‌ها و موسسات ریز و درشت و این همه سیستم و کانال‌های آموزشی پس رفت داشته‌ایم به جای پیش رفت. استاد علاوه بر مدرک گرایی که اشاره کردید یکسری برخوردهای کاسب کارانه و غیرفرهنگی نیز تأثیرگذار بوده‌اند.**

* کاملاً این طوری است. به عنوان یک دانشجوی تأتر یک تحقیقی را به شما پیشنهاد می‌کنم. تأکید هم می‌کنم که این کار را انجام بدهید و بروید با دانشجویانی که هم دوره من بودند صحبت کنید، به پایان‌نامه‌هایشان نگاه کنید و بیایید پایان نامه‌های الان را نگاه کنید و آن گاه تفاوت میزان فهم و ادراک و سواد را بسنجید. بیایید ببینید و میزان کتابی را که قدما می‌خواندند - آن‌هایی که مثلاً پانزده یا بیست سال است لیسانس گرفته‌اند - با این‌هایی که در پنج سال گذشته فارغ‌التحصیل شده‌اند قیاس کنید. میزان فیلمی که آن‌ها می‌دیدند با میزان فیلمی که الان دیده می‌شود. همین چند وقت پیش بود، حدود یک سال پیش، یک صفحه کامل هفته نامه سینما را اختصاص داده بودند به این که از استادان دانشگاه‌ها بپرسند؛ آخرین فیلمی که دیده‌اید کدام است؟ آخرین کتابی که خوانده‌اید چی هست؟ و ... و خیلی با مزه بود که نود درصد جواب‌ها این بود که من در دو سال گذشته فیلمی ندیده‌ام، اما - آن فیلم عروسکی که خیلی فروش کرده بود، چی بود؟ پسرخاله -، آخرین فیلمی که دیده‌ام پسرخاله بود و کلاه‌قرمزی، چون پسرم می‌خواسته برود ببیند. آخرین کتابی که خوانده‌اید؟ والله فرصت ندارم که کتاب بخوانم. حال این یک روی سکه است و طرف دیگر آن موقعیت اقتصادی یک استاد است. اگر ما می‌بینیم در جامعه آمریکا آموزش دارد روز به روز بهتر می‌شود یا در اروپا، بخاطر این است که وقتی من استاد فول تایم دانشگاه مری لند هستم. یک، حق ندارم در دانشگاه دیگری تدریس کنم. دوم، حق ندارم بیشتر از دوازده ساعت در هفته تدریس کنم. حق ندارم یعنی اجازه ندارم. و این به این معنا نیست که بقیه هفته را بروم و بخوابم، نه، باید بقیه هفته را مطالعه و تحقیق کنم. نتیجه می‌شود که هر سال حداقل دو مقاله تازه بدهم برای انتشار. یک کتاب تازه بدهم بیرون. یک کار تئاتری تازه بکنم. اما در اینجا وقتی قرار است یک استاد دانشگاه ۴۰ ساعت در هفته درس بدهد تا اجاره خانه‌اش را بپردازد، چه انتظاری از آن استاد می‌رود؟ آن استاد دیگر وقت برای دانشجو ندارد. یک چیز دیگر که ما اینجا لازم داریم و آنجا داشتیم این هست که استاد فول تایم آنجا موظف است در هفته دو تا سه ساعت وقتت دفتری بگذارد مخصوص دانشجویان، که بیایند و همین طوری سوال کنند. علاوه بر این دانشجویانی هستند که قرار می‌گذارند با شما، می‌گویند آقا ما از این ساعت تا این ساعت به وقت شما احتیاج داریم. این باعث می‌شود وقتی یک دانشجو یک سوال دارد، و یا مشکل دیگر، می‌آید و استاد نیز برای او وقت مفید می‌گذارد و به او کمک می‌کند.

*** ما در حال حاضر استادانی را داریم که علاوه بر تدریس در چندین مکان آموزشی، تازه شغل دیگری هم دارند.**

* به طور دقیق و مشخص معلوم است. ما در حقیقت در آن دایره خبیثه افتاده‌ایم. یک جایی این دایره خبیثه باید قطع شود، اگر بخواهیم سیستم آموزشی اصولی و درست داشته باشیم، و شاید این قطع شدن دایره خبیثه، با ایجاد یک مؤسسه آموزشی درست، با مدیران دلسوز که هدف آن‌ها واقعاً دانشجو و پیشرفت دانشجو باشد. با استادان دلسوز - با امکانات حداقل اما لازم. می‌دانید در یک چنین موقعیتی بنده به شما قول می‌دهم در عرض چند سال دانشجویان بسیار بسیار با استعداد ما، که کم هم نیستند، و با استعداد هم هستند، این‌ها بشوند ممتازهای دنیا و ستاره‌های جهان. در عرض چند سال.

*** در مورد اشکالات وارده به سیستم آموزشی خودمان تا حدودی صحبت شد. لطف کنید اگر باز هم از مسایل دیگر که به نظر شما می‌رسد عنوان کنید. البته مهم‌تر از طرح مشکلات، حرف‌ها و پیشنهادهای شماست برای رفع این مشکلات. چون بالاخره باید این وضعیت اصلاح شود.**

* ببینید اگر ما بخواهیم از اشکالاتمان با ذکر جزئیات حرف بزنیم مثنوی هفتاد من کاغذ می‌شود، پس بگذارید به چند تا اشکال کلی اشاره کنم: اولین آن و بزرگترین آن؛ نداشتن یک موسسه‌ای است که توسط حرفه‌ای‌ها اداره شود. منظور من از حرفه‌ای آن‌هایی نیست که کار کرده‌اند و خاک صحنه خورده‌اند، نه، حرفه‌ای یعنی کسی که هم تحصیات دارد، هم کار دارد، هم با جهان در تماس است و ... با یک چنین آدم‌هایی این مؤسسه شروع بکند. ما این را الآن نداریم، در حال حاضر برای داشتن مدیران مختلف مسئله اعتماد به اعتقادات این افراد مهم‌تر است از اعتماد به تخصص این افراد. خوب این خیلی خوب است، که ما می‌توانیم به اعتقادات افراد اعتماد داشته باشیم اما معتقدم اگر ما خوب بگردیم، آدم‌هایی را می‌توانیم پیدا کنیم که هم به اعتقادات آن‌ها ایمان داریم و هم به تخصص آن‌ها.

دوم، به طور معمول متخصصین یک حرفه نمی‌توانند فقط کسانی باشند که از یک جا معلومات و دانش را کسب کرده باشند و به همان جا پس داده باشند، چون کسب دانش احتیاج به منابع دنیایی و جهانی دارد، پس به طور طبیعی اگر قرار باشد من از همین چشمه آب بخورم و به همین چشمه آب پس بدهم، آبی که پس می‌دهم به زلالی آبی که خورده‌ام نیست. این طبیعی است. پس باید افرادی باشند که از چشمه‌های دیگر سیراب شده باشند یا حداقل آن‌ها را چشیده باشند. سوم، فضائی برای کار داشته باشیم، که این فضا مخصوص تئاتر ساخته شده باشد. ببینید فضای مخصوص آموزش تئاتر با فضای آموزش اقتصاد خیلی فرق می‌کند، حتی نوع صندلی که در یک دانشگاه تئاتر می‌بینید، با نوع صندلی که در یک دانشگاه اقتصاد می‌بینید باید فرق کند. این‌ها تأثیر روانی می‌گذارند؛ هم روی معلم و هم روی دانشجو. نوع تخته سیاهی که در این مؤسسه است فرق می‌کند با آن یکی. پس ما بیاییم و فضایی را ایجاد کنیم که در آن فضا، دیوارش کاراکتر تئاتری داشته باشد، میزش کاراکتر تئاتری داشته باشد، در ورودی تئاتری داشته باشد. در کل یک فضای تئاتری، که در آن جا بتوانیم تئاتر درس بدهیم و تئاتر کار کنیم و نتیجه بگیریم. چهارم، این که ما بیاییم تئوری‌هایمان را منسجم و متحد کنیم، بین افراد، نه به این معنا که همه افراد به یک تئوری معتقد باشند، نه، بلکه به این معنا که افراد امکان ایجاد دیالوگ بین تئوری‌های مختلف را داشته باشند، یعنی اگر مفهومی که من از رئالیسم دارم و شما از رئالیسم دارید متفاوت است، این تفاوت را پنهان نکنیم، این تفاوت را باز کنیم و اجازه بدهیم دانشجو هم بیاید. و این به یک دیالوگ منتهی بشود. یادمان نرود اگر ما می‌خواهیم آموزش تئاتر بدهیم، این هنر اساس اولیه‌اش دیالوگ است، باید آموزش دیالوگ بدهیم، و اگر بخواهیم آموزش دیالوگ بدهیم، باید پذیرایی تفاوت‌ها و تضادها را به دانشجو و معلم خودمان یاد بدهیم. روشن‌تر، اصلاً مهم نیست که هر چه من می‌گویم همان باشد، بلکه مهم این است که ما تفاوت گفته یکدیگر را درک کنیم و این بحث و تبادل نظر سرانجام به یک جا می‌رسد. به طور دقیق ما در جهانی داریم زندگی می‌کنیم که مدام دارد با خودش بحث می‌کند و گفتگو می‌کند، برای رسیدن به یک نوع صلح، به یک صلح بین‌المللی. به خاطر این که این جهان بعد از بیست قرن جنگ و جدال، حال فهمیده که جنگ پایان همه چیز نیست، جنگ راه حل نیست، بلکه اگر راه حلی باشد، برای ارتقاء انسان صلح است، و چه قدر زیباست که آموزش‌های دینی ما از صلح صحبت می‌کند، از دیالوگ صحبت می‌کند، از بحث صحبت می‌کند. ببینید، در حوزه‌های دینی ما این اتفاق می‌افتد، بحث است، مرتب مسئله‌ای مطرح و

در مورد آن بین افراد بحث می‌شود. ولی در دانشگاه این اتفاق نمی‌افتد چون در دانشگاه‌های ما استاد می‌ترسد، که نکند دانشجو بهتر از او بداند، با این تفکر که اگر دانشجو بهتر از او بداند فردا دیگر به او سلام نخواهد کرد. این ترس باید از بین برود.

از محیط آموزش که بگذریم می‌رسیم به نوع آموزش. از اساس و زیربنایی، نوع درس‌هایی که تدریس می‌شود باید تغییر کند. باید نوعی از درس‌ها را تدریس کنیم که به کار دانشجو بیاید، که دانشجو بتواند همزمان با کار تئوری، جنبه‌های عملی آن را ببیند و کار کند. حالا به هزار و یک دلیل، آن گونه عملی‌اش را نمی‌تواند بر روی صحنه ببیند. در صحنه‌های تئاتر ما اتفاق تئاتری نمی‌افتد، در صحنه‌های ما قصه‌گویی هست. پرداخت تصویری هست، اما تئاتر اتفاق نمی‌افتد. خوب ما چطور انتظار داریم دانشجویی که دربارهٔ تئاتر با او حرف می‌زنیم، تئاتر را درک کند. او تئاتر را کجا باید ببیند؟ باید یک تئاتر داشته باشیم، که دانشجو بتواند آن جا تجربه کند و تجربه‌های دیگران را ببیند.

اگر آن محیط، که محیط آموزشگاه ما هست، یک تئاتری داشته باشد که فقط یک نوع تئاتر بشود در آن کارکرد، ما فقط یک نوع دانشجو تحویل بیرون می‌دهیم. اما اگر تئاتری داشته باشیم که بتوانیم چند منظوره از آن بهره بگیریم یعنی فضایی که بتوانیم؛ تعزیه کار کنیم، بتوانیم کلاسیک کار کنیم، بتوانیم شاهنامه خوانی بکنیم، نقالی بکنیم، معرکه گیری بکنیم و .... و در این حال چخوف و ویلیامز و شکسپیر و ... هم کار کنیم و ...

*** این حرف شما، حرف دل ما دانشجویان تئاتر است که در یک جای آکادمیک و آموزشی تجربه باید به این صورت باشد و ....**

* دقیقاً آن وقت است که دانشجویان دستشان را بالا بزنند و شروع کنند دستشان را در این حوضچه اندیشه شستن. آن وقت می‌توانند انواع مختلف تجربیات را به روی صحنه بیاورند. بعد اگر در آن زمان آقای x تخصص و علاقه و تجربه‌هایش در تعزیه گردانی است، چه قدر خوب، چون آقای yکه تخصص و علاقه‌اش در کار شکسپیر است، بگذار تعزیه گردانی را از این یاد بگیرد و آن هم شکسپیر را از او ....

*** و در این جاست که وقتی انواع سبک‌ها و شیوه‌های نمایشی را دانشجو می‌بیند و می‌شناسد، می‌تواند خود را از یک مدار بسته رها کند، دست به نوآوری و خلاقیت و آفرینش هنری بزند.**

و حتی در این مسیر تجربه سنت شکنی کند.

* حرف شما به طور کامل دقیق و درست است. یک مشکل خودمان همین است که سنت نشناخته نو آور شده‌ایم. یعنی همان مثالی که همیشه می‌زنم؛ که بزرگترین مشکل فرهنگ ما این است که هنوز غوره نشده مویز شده‌ایم. ما هنوز هیچ چیز ندانسته، هنوز خودمان را نشناخته، می‌خواهیم کارهای پیش رفته‌ای انجام دهیم. خیلی جالب است که از تئوری‌های فرهنگی و تئاتری ما در حال حاضر دارند در اروپا و آمریکا استفاده می‌کنند، در حالی که خودما این ویژه گی‌ها را نفهمیده، دم از نوآوری‌های جهانی می‌زنیم. خود من دعوت شده‌ام که به آمریکا بروم، و روی آن تئوری‌های تئاتری که دارم - سال‌هاست، پانزده بیست سال روی آن دارم کار می‌کنم و بر اساس «وحدت وجود» عرفانی بنا شده -، بروم آن‌جا و تجربه کنم، و این خیلی جالب توجه است، که من در مملکت خودم دانشگاهی ندارم که بتوانم وحدت وجود را با توجه به بازیگر، نقش و تماشاچی، تجربه کنم، اما در یک دانشگاه آمریکایی از من دعوت می‌شود که در آن جا این تئوری را به تجربه بگذارم. اگر از این استیل وحدت وجود عرفانی، یک سبک بازیگری بوجود بیاید و یک کشور دیگر بودجه‌اش را بدهد، به طور طبیعی همان کشور فردا سودش را خواهد برد و کشفش را ثبت خواهد کرد. همان طور که آدمی مثل پیتر بروک می‌آید، منطق‌الطیر عطار ما را کشف می‌کند اما خود ما نمی‌توانیم، نه که نمی‌توانیم. بلکه استعدادهایی داریم که خیلی خوب هم می‌توانند، اما حقارت‌ها، ... مثال معروفی داریم که؛ دیگی که برای من نجوشد سر سگ در آن بجوشد. این چیزها باعث می‌شود که ما نتوانیم کارمان را جلو ببریم، در حالی که اگر ما یک محیط تئاتری سالم، یک دانشگاه تئاتری سالم داشته باشیم که در آن دیالوگ برقرار بشود، استعدادها شکوفا می‌شود. چه بسا آن کسی که نه خودش کار می‌کند، نه می‌گذارد دیگران کار کنند، بفهمد که خودش مثلاً استعداد کار در کمدی را دارد، در حالی که آن کسی را که او نمی‌گذاشت کار بکند اصلاً استعداد کار کمدی ندارد. پس بگذارید هر کسی در زمینه استعداد خودش کار کند.

یعنی یک نوع بازار کفاش‌ها داشته باشیم که هم بتوان کفش ورنی در آن فروخت و هم کفش پلاستیکی و هم کفش چرم اعلا. هر کس هر جنسی می‌خواهد آن جا پیدا کند و به قیمت دلخواه آن را بخرد.

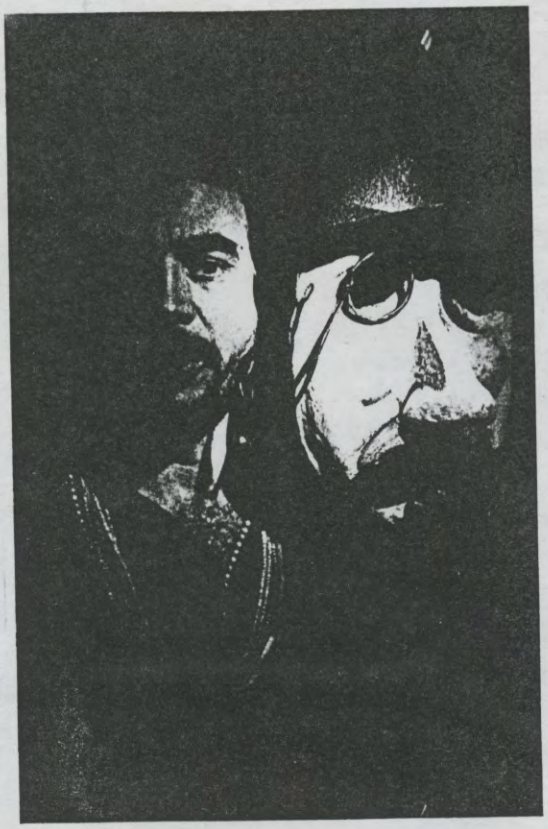
*** در حقیقت در آن موقع که تئاتر بهتر و بیشتر عرضه شود، بهتر می‌شود انتخاب کرد و دست یک هنرمند تئاتر نیز بازتر خواهد بود.**

* بله، هم خریدار انتخاب راحتتری دارد و هم فروشنده دردسر کمتری. ما باید به یک چنین طریقی برسیم و یک چنین الگویی را سرمشق قرار بدهیم.

*** استاد، حال می‌رسیم به این جا که به نظر شما، در بهبود این وضعیت و سامان دهی، نقشی که سه عامل، سیاست‌گذاران و دولتمردان - هنرمندان و استادان - دانشجویان می‌توانند داشته باشند چیست؟**

* شما از سه گروه نام بردید؛ سیاست‌مداران و سیاست‌گذاران، هنرمندان و استادان، و دانشجویان و هنرجویان. در مرحله اول سیاست مداران و سیاست‌گذاران باید به این درک برسند که انتخاب شده‌اند که آینده کشور را بسازند، و آینده کشور بدون نسل جوان معنا نمی‌دهد. پس سعی کنند نسل جوان، دلمرده‌تر، افسرده‌تر و بی‌سوادتر و نادان‌تر بار نیاید، بلکه درست عکس آن انجام شود. طبیعی است جوانانی که دلمرده، افسرده، نادان و بی‌سواد باشند، فرمان برهای بهتری هستند، و در نتیجه ما می‌توانیم بر آن‌ها فرمان برانیم، اما مگر عمر ما تا چه اندازه و زمان قد می‌دهد، و تازه این که مگر از همین فرمان برها نباید فرمان گذارهایی هم بیایند. پس ما بیاییم اجازه بدهیم که فرمان گذارها امکان شکوفایی در این نسل را داشته باشند.

برگردیم به مسئله تئاتر، به طور طبیعی سیاست‌هایی که با تئاتر عجین خواهد شد، فقط بخاطر مسایل مادی و مصلحتی جلو نخواهد رفت، بلکه همزمان و کنار و همگام مسایل مادی و مصلحتی، مسایل دانشی، ارزشی، تئوریک و آکادمیک هم مطرح خواهد شد، در نتیجه الگویی ساخته خواهد شد که طراحان این الگو متخصصان این فن هستند. حالا توپ می‌افتد در زمین هنرمندان و استادان، یعنی وقتی اهل سیاست و دولتمردان گفتند که طراح این الگو شما باشید، حالا مسئولیت گردن هنرمند و استاد است، هنرمند و استادی که تجربه‌اش را دارد نه آنکه به زور این رابطه و آن آشنایی هنرمند و استاد قلمداد شده است - او باید تمام تجربیاتش را بگذارد جلو و اولین تفکرش باید این باشد که من بهترین نیستم. من یکی از بهترین‌ها هستم. بهترین‌های دیگری هم هستند که متفاوت با من فکر می‌کنند. کسانی هستند که نوع دیگری می‌اندیشند، و اجازه بدهد که این الگویی که ترسیم می‌شود برآیند نیروهای فکری آن فرد و اندیشمندان دیگر باشد. یعنی از هر کسی و از هر نوع تفکری یک سود ببرد.



بهاران گهواره (نیویورک ۱۹۹۲)

*** یعنی آن مسئله شورایی که در دین خودمان هم داریم، که صحبت‌ها و نظریه‌هایی می‌آیند و یک جا تداخل می‌کنند. بحث و تبادل نظر می‌شود و در نهایت بهتر و اصلح‌تر انتخاب می‌گردد.**

* به طور کامل نظر شما درست است. ما اگر بیاییم اصول اصلی، اصول واقعی مذهبی خودمان را در آموزش رعایت کنیم، بهترین مؤسسات آموزشی را خواهیم داشت.

وقتی که هنرمندان و استادان نشستند و طرح‌های بسیاری را دادند و برنامه‌ریزی دقیق و درست را انجام دادند - چیزی که ما در اینجا نداریم - اگر قرار است در سال ۱۳۸۰ شمسی، مؤسسه‌ای با این ویژه‌گی‌ها شروع به کار کند، امروز ما برای برنامه‌ریزی آن دیر کرده‌ایم. از حالا باید طرح‌ها بیاید، بررسی شود، با حضور صاحب نظران و صاحبان طرح از طرح‌ها دفاع بشود، و با حضور دانشجویان آینده سمینار برگزار شود. و بر اساس این سمینارها، یک طرحی بیاید بیرون که آمیزه‌ای است از تمام طرح‌های دیگر و بهترین و چکیده آن‌هاست، در حقیقت عسل آن زنبورهای زحمتکش است، حالا عسل آماده است. در اینجا باز توپ می‌افتد در زمین دانشجوها. اینجاست که ما فقط به صرف این که فلان دانشجو با فلان استاد یا فلان سیاستمدار رابطه دارد یا فلان دانشجو پدرش فلان کس است و یا برادرش در فلان جا برایش فلان اتفاق افتاده است، دانشجو را نمی‌توانیم بیاوریم در این مؤسسه. دانشجو باید به طور کامل آزمایش بشود و به طور کامل با اودیالوگ برقرار شود، میزان دانش او سنجیده شود، میزان عشق و علاقه او به این هنر تعیین گردد و آن وقت او انتخاب گردد. ببینید دورانی که ما دیپلم گرفتیم، می‌دانستیم چی می‌خواهیم بخوانیم. خود من در چند رشته دیگر هم قبول شدم، اما از اول می‌دانستم که می‌خواهم بروم و تئاتر بخوانم. انتخابم آن بود. الان ما همین طوری می‌رویم رشته تئاتر، چون جای دیگری نیست و یا جای دیگری قبول نشده‌ایم.

چنان که گفته شد دانشجو باید طبق ایجاد یک دیالوگ کامل بین استاد و دانشجو انتخاب گردد نه بر اساس روابط غیرآکادمیک. اگر قرار است دانشجو انتخاب کنیم، دانشجویی را انتخاب می‌کنیم؛ که اگر عاشق تئاتر بوده، حداقل پنجاه کتاب تئاتر را خوانده، اگر عاشق کارگردانی بوده، حداقل سه تا کار کارگردانی حرفه‌ای را نگاه کرده. اگر عاشق بازیگری بوده با پنج تا بازیگر نشسته و حرف زده و چیز یاد گرفته است. یک چنین دانشجویی وارد می‌شود، و وقتی این دانشجو را شما وارد کردید، ساختن او کار مشکلی نمی‌تواند باشد و این دانشجو را بهتر می‌شود آموخت. و همین طور نسل بعد از نسل جوانان ما امکان این را می‌یابند که در سطح دنیا بدرخشند و می‌درخشند.

الان هنر تئاتر ما و آموزش تئاتر ما به شدت اُفت کرده است، این را همه متفق‌القول هستند، حتی خود مسئولین و دست‌اندرکاران و سیاست‌گذاران تئاتر. خوب در عین حال از بودجه این مملکت و بیت‌المال مردم صرف این هنر شده است. به نظر من تئاتر اصلاً نباید تا ابد سوبسید داشته باشد، و اگر تئاتر درست باشد، پول خودش را در خواهد آورد. اگر آموزش تئاتر درست باشد، دانشجویی که فارغ‌التحصیل می‌شود حتماً می‌تواند کار درست تئاتر بکند و این کار، با اطمینان، مردم را جلب خواهد کرد. ما می‌توانیم حتی برای تماشاچی، آموزشگاه‌های تئاتر بگذاریم و به این ترتیب در جهت فراگیری عموم مردم گام‌هایی را برداریم: فرهنگ ما این را می‌گوید که اگر همسایه‌ات یک کار خوب می‌کند ان را یاد بگیر و اگر کار بدی انجام می‌دهد آن را تکرار نکن. پس ما ببینیم اگر کشورهای دیگر مقداری از زمانشان و انرژی خودشان را صرف برنامه‌ریزی‌های آموزشی درست می‌کنند، ما هم یاد بگیریم، نه این که ما یک شبه تصمیم بگیریم که مثلاً چون ده میلیون تومان داریم، فوری تئاتر بگذاریم و فردا ده تا تئاتر بیاید بیرون. خوب یک چنین کارهایی درست می‌شود مانند بعضی از پُل‌های خودمان که درست می‌کنیم و بعد خراب می‌شود، مانند آسفالت خیابان‌های خودمان که هر روز به اسمی و به بهانه‌ای خرابش می‌کنیم. می‌شود مثل مترو که هنوز داریم می‌سازیم. مثل برج‌هایی که می‌سازیم، که اگر خدای ناکرده یک زلزله کوچک هم بیاید روی سر ساکنانش فرو خواهد ریخت.

بیاییم یک کار زیربنایی انجام بدهیم و باور کنیم که نه بودجه زیادی لازم دارد و نه انرژی بسیار زیادی از افراد خواهد برد. من به شما تعهد می‌دهم، با نصف بودجه‌ای که صرف تئاتر در این مملکت در یکسال می‌شود، می‌توان چهار برابر تئاتر بهتر ارایه داد. خوب اگر در یک مملکت دیگر این حرف را بزنی می‌گویند ثابت کن، امتحان کن. خیلی خوب، اینجا هم بگذارند امتحان کنیم. ما افراد تئاتری خوب کم نداریم، افراد با سواد کم نداریم، افراد تئاتری ما در صحنه‌های تئاتری بین‌المللی درخشیده‌اند. مشکل ما این است که افراد تئاتری خوب ما هم به خاطر غم نان مجبور شده‌اند از استانداردهایشان پایین بیایند. افراد تئاتری ما مجبور هستند هفته‌ای چهل ساعت تدریس کنند، ما داریم تیشه به ریشه خودمان می‌زنیم. پس اگر این طور هست پیشنهاد من به گروه‌هایی که نام بردید، به همهٔ این افراد این است که تئاتر را به خیر و شما را به سلامت. دولتمردان، سیاستمداران،

هنرمندان استادان، دانشجویان، هنر جویان، بیایید محض رضای خدا در تئاتر این مملکت را ببندید تا لااقل این بودجه و انرژی در گوشه‌ای دیگر از کشور به کار بیاید.

*** در میان صحبت‌ها یکسری از ویژه‌گی‌های دانشگاه‌های الگو گفته شد، دیگر چه ویژه‌گی‌هایی به نظر شما می‌رسد.**

* این که خود من بیایم الان همه را برای شما ترسم کنم، خلاف گفته‌های قبلی من است، یعنی باز حرف‌های من گفته می‌شود نه دیگران. ما قدم به قدم و فاز به فاز باید جلو برویم. فاز اول گذاشتن یک سمینار از متخصصین آموزشی هنر تئاتراست، که دور هم بنشینند و با برقراری دیالوگ جلو بروند. چیزی که از آن سمینار باید نتیجه شود این است که ما در یک چنین الگو و آموزشگاهی چه چیزی می‌خواهیم داشته باشیم، و چهار سال بعد که دانشجوی ما می‌خواهد بداند، چه کاری قرار است بکند. ما عین این کار را در دانشگاه مری‌لند برای دانشجویان فوق‌لیسانس و دکترا، سه سال پیش انجام دادیم. ما یک سال تمام نشستیم دور هم و تصمیم گرفتیم که این دانشجو بعد از این که فوق لیسانس گرفت چی قرار است بداند. بعد از این کار، از پایان تا آغاز شروع کردیم به مرور و بررسی. بعد گفتیم خوب پس برای این که این موضوع را بداند باید این نکته را به او آموزش بدهیم. وقتی این فاز اول این چنین تمام شد، می‌دانستیم دانشجو چه چیزی می‌خواهد بداند، بعد می‌توانستیم قدم به قدم بگوییم چه چیزهایی را باید به او بدهیم و چه فضایی باید برای او ایجاد کنیم، چه اندازه بودجه برای این آدم نیاز هست و ... ما همیشه احتیاج به یک تصمیم اولیه داریم، آن تصمیم اولیه باید به گونه‌ای باشد که نگویند ما می‌خواهیم از اول اسفند دانشگاه‌هایمان را باز کنیم. نه، بلکه بگویند ما می‌خواهیم چهار سال دیگر دانشگاه‌ها را باز کنیم. و آن گاه ده نفر را انتخاب کنند به عنوان مسئول و بگذارند این ده نفر با تحقیق و بررسی یک طرح به دست بیاورند و برنامه‌ریزی و سایر مسائل...

*** در اینجا بپردازیم به کارهای دانشجویی، از تئاتر دانشجویی چه تعریفی داریم. یادآوری کنیم که یکی از مشکلات عدیده‌ای که در جامعه ما وجود دارد کار گروهی است. که نبود آن و منطبق نشدن دانشجویان با این مقوله ضربه‌هایی را به تئاتر ما وارد کرده است.**

* کار دانشجویی یعنی کار پویا، یعنی کار تجربی، یعنی کاری که ممکن است استاد تجربه کرده، و اکنون دانشجوی پرانرژی می‌تواند پی گیر آن شود، آن را به دست بگیرد و کار کند. چنین تئاتری که توسط یک عده دانشجو قرار است کار بشود و بیاید روی صحنه، باید ویژه گی‌های جوانی را داشته باشد. جوانی یعنی؛ جسارت، اعتراض، از اشتباه آموختن، تجربه کردن، سر به دیوار خوردن، تجربه‌های جدید بر اساس آموخته‌های قدیم، نوآوری با تکیه بر سنت‌ها، و ... ما نباید از این دانشجو انتظار داشته باشیم که کاری را که من می‌کنم انجام دهد. مگر من بیست سال پیش می‌توانستم این طور کار بکنم. و نباید انتظار داشته باشیم که یک دانشجو تقلید از کسی دیگر بکند، او باید کار خودش را انجام بدهد و استاد وظیفه‌اش این است که راهنمایی کند.

تئاتر یک کار گروهی است، ما اگر گروه نداشته باشیم تئاتر نداریم، هیچ جای دنیا تئاتر نمی‌تواند بدون گروه وجود داشته باشد، حتی یک نمایش یک نفره هم، احتیاج به طراح نور، کارگردان، افراد، پشت صحنه و ... دارد. پس ما ابتدا بیاییم بین دانشجوهایمان روحیه گروهی را رشد بدهیم، وقتی چنین شد، یک گروه دانشجوی خاص می‌تواند یک چیزی را تجربه کند.

من کاملاً مخالف این هستم که به دانشجو بگویم: چه کاری بکن، چه کاری نکن. باید خود او بگوید به من که می‌خواهم این کار را بکنم. چه طوری می‌توانم موفق باشم؟ حالا یک وقت دانشجو می‌آید و می‌گوید، دیروز از دبیرستان آمده‌ام بیرون و حالا می‌خواهم پست مدرنیسم کار کنم، خوب این جاست که استاد باید به او بگوید؛ خیلی خوب است که می‌خواهی این سبک را کار کنی، اما شروع کار این است که بروی و شکسپیر یاد بگیری. در نتیجه "حالا"ی دانشجو تبدیل می‌شود به شش سال بعد. اما شش سال بعد او یک پست مدرنی کار می‌کند که واقعاً یک پست مدرن هست. این پروسه را استاد باید دستش را بگیرد و قدم به قدم و پا به پا او را هدایت کند. اما دانشجو باید جسور باشد، باید کارش، کار اعتراض باشد. کار دانشجو باید کار برتر، شورتر، پرسرو صداتر و پرقیل و قال‌تر از استادش باشد.

به خاطر اقتضای سنی، همه ما وقتی جوان هستیم پرشورتر هستیم. این یک چیز طبیعی است که خداوند در ما گذاشته است، و نمی‌توانیم جلویش را بگیریم، به همین دلیل کار دانشجویی مهم‌ترین و محترم‌ترین قسمت کار است. و کار دانشجویی احتیاج به نظارت استادی دارد که نخواهد عقاید و نظریات خودش را تحمیل به دانشجو بکند، بلکه اجازه بدهد دانشجو نظریاتش را ارایه دهد و این استاد فقط راهنمایی کند، در جهت چیزی که دانشجو می‌خواهد یاد بگیرد، نه در جهت چیزی که استاد می‌خواهد به او حقنه بکند.

*** استاد نیاز ما یک ارتباط است با جهان و نیاز هست به یک تقابل و ارتباط سالم فرهنگی که با سایر کشورها داشته باشیم، و از تجربیات و دست‌آوردهای آن‌ها بهره ببریم. که این مسئله در حال حاضر فراموش شده و از طرف دیگر مسئله دیگری که در جامعه خودمان داریم تهاجم فرهنگی است، ولی در جبهه‌گیری در مقابل این تهاجم، خشک و تر با هم می‌سوزند و ....**

* تهاجم فرهنگی اگر درست تعبیر نشود و اگر درست استفاده نشود، فقط دلیلی بر بیکاری و دروغ گویی و هرزگویی و بی‌دانشی ما است. ما در صورتی می‌توانیم با تهاجم فرهنگی مقابله کنیم که فرهنگ خودمان را مطرح کنیم، که با فرهنگ خودمان جلو رویم. در سال‌های اخیر تهاجم فرهنگ ما در فرهنگ آمریکا بسیار بسیار زیاد بوده، چرا؟ برای مثال در سال ۱۹۹۲ اشعار آقای مولوی، پرفروش‌ترین کتاب شعر در آمریکا شد. خوب این یعنی تهاجم فرهنگی، مگرنه؟ فرهنگ ما هجوم آورده و فرهنگ آن‌ها را تسخیر کرده چندین شاعر بنام مثل رابرت بلای (Robert Bly) زندگی خودشان را گذاشته‌اند روی ترجمه مولوی. پس یک فرهنگی وجود دارد که ما وارث آن هستیم، این فرهنگ آن قدر قوی هست که می‌تواند فرهنگ‌های دیگر را تحت تأثیر قرار بدهد. ما اگر می‌خواهیم مبارزه کنیم، بیاییم با تشکل فرهنگی، با درک

اگر ما می‌خواهیم آموزش تئاتر بدهیم، این هنر اساس اولیه‌اش دیالوگ است، باید آموزش دیالوگ بدهیم، باید بخواهیم آموزش دیالوگ بدهیم، باید پذیرایی تفاوت‌ها و تضادها را به دانشجو و معلم خودمان یاد بدهیم.

فرهنگی، با تحصیل فرهنگی، خودمان این کار را بکنیم، ما بیاییم بودجه و انرژی بگذاریم که فرهنگ خودمان را ببریم بالا.

ما اگر راست می‌گوییم، اگر واقعاً دلمان برای این فرهنگ می‌طپد، بیاییم فرهنگمان را باز کنیم، گروه‌هایی را که درباره فرهنگ ما می‌توانند تحقیق کنند - تحقیق درست - آن‌ها را تشویق کنیم که کار کنند.

غالب ویژه‌گی‌های تئاتر گروتفسکی - که در حقیقت آخرین استاد تئاتر معاصر هست - ریشه در فرهنگ سرزمین ما دارد، ریشه در فرهنگ عرفانی ما دارد. به مقاله‌ای که در این زمینه در مجله گزارش فیلم شش هفت ماه پی نوشته‌ام مراجعه کنید، اگر یک چنین ایده‌ای را در هر کجای دنیا مطرح می‌کردم حتماً یک عده دانشجو، هنرجو، محقق و هنرمند جمع می‌شدند و حتماً یک ارگان دولتی سرمایه گذاری می‌کرد و محلی، جایی برای چنین تحقیقی تأسیس می‌شد، تا اگر توانستیم به یک سبک بازیگری ایرانی متکی بر فرهنگ عرفانی خودمان دست بیابیم. افتخارش مال خودمان باشد. اما این جا بهتر می‌دانند که هر ایده‌نوین اگر در بطن تولد خفه نشود. بهتر است با توطئه سکوت با آن برخورد شود. مبادا یک کسی بتواند حرفی نسبتاً تازه بزند. و باز یادآوری کنم؛ همان فلسفه «دیگی که برای من نجوشد، سر سگ تویش بجوشد»!

البته جای نگرانی زیاد نیست، دانشگاه امریکن (American university) این ایده را برداشته و می‌خواهد بر اساس آن تمامی مثنوی مولوی را به روی صحنه بیاورد. و وقتی این اتفاق افتاد، ما حتماً دور هم جمع خواهیم شد و خواهیم گفت که «دیدی پدر سوخته‌ها چه طوری از فرهنگ ما می‌دزدند»!

در این جا ما عادت کرده‌ایم دریایی باشیم از معلومات اما به عمق یک بند انگشت. و متأسفانه ما نمی‌رویم عمق فرهنگ خودمان را درک کنیم. ما اگر می‌خواهیم با فرهنگ بیگانه مبارزه کنیم، اول باید شکوفایی فرهنگ درست و ریشه‌دار خودمان را تشویق کنیم و رشد بدهیم. و آن وقت برویم به تقابل فرهنگی. اجازه بدهیم در این مملکت یک نفر که می‌تواند منطق‌الطیر کار کند و یک نفر که لایق است مثنوی کار کند و ... کار بکنند آن وقت کارها را بگذاریم جلوی مهاباراتای آقای بروک. این می‌شود تقابل و توازن. من به شما قول خواهم داد، آقای پیتر بروک خواهد آمد و خواهد گفت؛ من دارم از شما چیز یاد می‌گیرم، چیزی که ما خجالت می‌کشیم بگوییم. ما می‌ترسیم بگوییم آقای پیتر بروک؛ ما داریم از شما چیز یاد می‌گیریم. خوب این می‌شود تقابل یعنی این که باز یک دیالوگ برقرار شده و یک ارتباط سالم بین فرهنگ ما و فرهنگ غرب و دیگران....

*** و در این جا نه ما خواسته باشیم از آن‌ها سوء استفاده کنیم نه آن‌ها از ما....**

* دقیقاً، مانند همین مسئله ماهواره. چرا جوانان ما به ماهواره کشیده می‌شوند؟

چون تلویزیون ما مزخرف است. اگر پنج کانال تلویزیونی ما می‌توانست یک برنامه درست و حسابی نشان بدهد، جوانان ما به ماهواره نگاه نمی‌کردند. چون جوانان ما که انگلیسی بلد نیستند. و این طبیعت انسانی است که بخواهد بفهمد چیزی را که می‌بیند. چرا چنین گرایش پیدا می‌شود؟ در حالی که تلویزیون خودمان به زبان فارسی حرف می‌زند. چون تلویزیون ما بد است. من بارها و بارها دیده‌ام دوستان می‌نشینند و تلویزیون ترکیه را نگاه می‌کنند، می‌پرسم، شما ترکی بلد هستید؟ می‌گویند: نه. می‌پرسم: چرا برنامه فارسی نگاه نمی‌کنید، می‌گویند؛ برنامه ندارد و راست می‌گویند. و باز در آخر بگویم و تأکید کنم. که اگر می‌خواهیم با تهاجم فرهنگی مبارزه کنیم بیایید فرهنگ این جا را تقویت کنیم.

*** استاد ضمن تشکر از این که وقت خودتان را در اختیار ما گذاشتید، به عنوان حسن ختام این گفت و گو، درباره دانشجویان اگر صحبت‌های دیگری دارید بفرمایید.**

* دانشجویانی که با من برخورد داشته‌اند، این را می‌دانند که من عاشق دانشجو هستم، عاشق تک تک آن‌ها، و دوستشان دارم. صحبت آخر من به این دوستان که آن قدر عاشقانه دوستشان دارم، این است که: لطفاً از رفتن به راه‌های میان بُر خود داری کنند. ساده انگاری را نپذیرند و ساده پذیری را کنار بگذارند. بدون تفکر هر چیزی را قبول نکنند و ... اگر جایی با استادی مخالف هستند، قضیه را به بحث بکشند و نتیجه بگیرند. صادق باشند در مورد حرفه، کار و تحصیلشان، و با استادان صادقانه و با

رابطه تنگاتنگ بین استاد و دانشجو، از دانشجو متفکری خلاق می‌سازد. از دانشجو چیزی را می‌سازد که آینده ساز باشد. متأسفانه در جامعه ما دانشجو نه تنها متفکر ساخته نمی‌شود، نه تنها آینده ساز ساخته نمی‌شود، بلکه قرقره کننده، محفوظات سیاست بازی‌ها، خودبینی‌ها و حقارت‌ها و بزرگ نمایی‌های دیگران می‌شود، و این خیلی حیف است.

انرژی برخورد کنند. هم‌چنین تصمیم خودشان را بگیرند، اگر می‌خواهند محصل رشته هنر باشند، چه رشته تئاتر یا رشته‌های دیگر، لطف بکنند و کار بکنند. و بدانند: نابرده رنج گنج میسر نمی‌شود و .... اگر قرار است فقط نمره‌ای بگیرند، اول ترم بروند پیش استاد و بگویند ما می‌خواهیم فقط نمره بگیریم، نه وقت خودشان را تلف کنند، نه وقت استاد را و نه وقت دیگران را. استاد هم اگر یک مقدار استاد خوبی باشد می‌گوید آقا بگیر و برو ... چون جایی نیست که بعد بخواهی بروی. اما دانشجوی خوب دانشجویی است که با استادش به بحث بنشیند، در عین نگه داشتن احترام. من به دانشجویان تئاتر بسیار بسیار توصیه می‌کنم، که در عین حالی که ما در رشته بسیار عاطفی داریم

تحصیل می‌کنیم و کار می‌کنیم، هر لحظه ممکن است صدایمان بلند شود و... ولی هرگز احترام از دست نرود، هرگز ادب از دست نرود. در بدترین برخوردها رعایت ادب و احترام بشود. اما برخورد در سطح ذهنی و در سطح دیالوگ، در سطح دانش و پیش برد دانش باشد، نه برای تحمیل عقاید شخصی یک استاد بر یک دانشجو و یا بالعکس.

ما باید بیشتر آگاه شویم و یاد بگیریم، بیشتر با هم رابطه برقرار کنیم و یکدیگر را درک کنیم و .... و این در نهایت دوستان من یعنی زندگی در قرن بیست و یکم.

*** با سپاس از شما استاد گرامی از طرف دست‌اندرکاران نشریه جنگ نمایش.**

دکتر محمود کریمی حکاک

- گذراندن تحصیلات مقدماتی در زادگاه خود؛ مشهد

تحصیل در دانشکده هنرهای زیبا به مدت دو سال

مسافرت به آمریکا؛ تحصیل و کسب تجربه و آموختن از استادان بزرگ تئاتر:

جوزف چکین - ریچارد شکنر - جرزی گروتفسکی - پیتر بروک

ارایه کارهای عملی؛

بازی در پرومته در زنجیر به کارگردانی ریچارد شکنر

نویسندگی متن و بازی در بمباران گهواره به کارگردانی دیوید ویلینجر

از دیگر تجربه‌های وی؛

طراحی نور و صحنه زمان مالکوم نوشته و کارگردانی دیوید ویلینجر

نورپردازی دفترچه خاطرات نورانی اثر ایدرین کندی

ارایه سبک تعزیه به تماشاگران آمریکایی در اثری به نام شور عاشورا

- اولین اجرای تعزیه در آمریکا

هم یاری با مخالفین استفاده از سلاح‌های اتمی با اثری به نام بازماندگان

ایجاد ارتباط سازنده با نوجوانان در نمایش ماهی سیاه کوچولو

آشتی با تخیل و هم انگیز انسانی در نمایش رؤیای نیمه شب تابستان

کاربرد ارزش‌های معاصر اسطوره‌ای در اثری به نام گیل گمش

تشویق دانشجویان به انتخاب آگاهانه با ارایه نمایش آنتیگون

و ....

شرکت در فستیوال‌های بین‌المللی تئاتر (آوینیون - ادین بارو - ندرلند)

علاوه بر تحصیلات آکادمیک در آمریکا؛

تدریس در دانشگاه‌های نیویورک (CCNY) و مری لند (TOWSON/ MD)

مدیریت گروه کارگردانی در دانشگاه مری‌لند

مدیریت هنری انجمن هنرمندان بین‌المللی در آمریکا

کتاب سنگریزه‌های تنهایی (مجموعه اشعار) چاپ انجمن بین‌المللی هنرمندان (واشنگتن - ۱۹۹۲)

هم‌چنین در ایران؛ ترجمه کتاب: از پایان تا آغاز و از آغاز تا پایان (شیوه فنی نمایشنامه‌خوانی) نوشته: دیوید بال.

همکاری در ساخت (بازیگردانی - اولین بار در ایران) و سمت تهیه کنندگی در فیلم سینمایی درد مشترک ساخته یاسمین ملک نصر

و تدریس در دانشگاه‌ها و مؤسسات آموزشی مؤسسه آموزشی عالی سوره و دانشگاه تربیت مدرس و...

در پانزده سال اخیر کار مداوم بر روی تدوین یک شیوه بازیگری ایرانی - عرفانی بر اساس ایده «وحدت وجود»

و آماده‌سازی کتاب روشی بر کارگردانی (A woy of Directing) به زبان انگلیسی جهت چاپ

در حال حاضر دعوت و درخواست به روی صحنه آوردن کامل کتاب مثنوی مولوی از طرف دانشگاه امریکن (American university) در شهر واشنگتن و....

فردی مستقل از کارگردان، اما در کنار او

بازیگردانی چیست؟

دکتر محمود کریمی حکاک

آغاز هر پدیده تازه و شروع هر کار نو، در هر جامعه‌ای، همیشه با استقبال بعضی، با بی‌تفاوتی جمعی، و با مخالفت گروهی مواجه می‌شود. این واکنش‌ها نسبت به هر پدیده‌ای که تازه باشد و کم‌سابقه، عکس‌العملی طبیعی است، چراکه بعضی انسان‌ها در برخورد با چیزی که جدید است و ممکن است پایه‌های آنچه را به آن عادت کرده‌اند متزلزل کند جهت مخالف و سنگر دفاعی می‌گیرند، در حالی که همیشه هستند دیگرانی که مشتاق پدیده‌های نو و ایده‌های تازه، با آغوش باز به استقبال آنچه به آنها هدیه می‌شود می‌شتابند. برخورد دست‌اندرکاران سینمای ایران و سینما دوستان ایرانی با واژه «بازیگردانی» و حرفه‌ای که در چنین واژه‌ای مستتر است از این قاعده کلی جدا نبوده، اما واقعیت اینست که این حرفه چندان هم تازه نیست، حتی در سینمای ما.

واژه بازیگردانی برگردان واژهٔ انگلیسی Acting Coach است، یعنی کسی که به بازیگر کمک می‌کند تا نمود کامل‌تری از نقش خود را ارائه دهد. (این کلمه وقتی در جستجوی واژه‌ای فارسی برای Acting Coach بودم توسط دوست ادیب و شاعر برجسته محمدعلی سپانلو پیشنهاد شد و چه به جا و درست).

اگر به اواخر قرن گذشته بازگردیم می‌بینیم که حرفه کارگردانی، به این مضمون و تعریف امروزی حرفه‌ای‌ها آشنا و تازه بود، حتی در تئاتر. در حقیقت اگر به نظریه‌پردازی‌های «استانیسلاوسکی» رجوع کنیم متوجه خواهیم شد که کاری که او در اجرای تئاتر می‌کرد بیشتر به بازیگردانی شباهت داشت تا کارگردانی، چراکه برای او کار با بازیگر و تکمیل نقش به گونه‌ای واقعی، بر هر نوع مسئولیت دیگر کارگردان از قبیل میزانسن ارجحیت داشت. در حالی که در همین دوران «گوردن گِرگ» که از طریق طراحی وارد حیطهٔ کارگردانی شده بود، اهمیت بیشتر کار خود را بر چگونگی حرکت بازیگر و طراحی فضا قرار می‌داد. زاویه دید کارگردانان صاحب تئوری دیگر نیز با یکدیگر فرق می‌کرد. «برشت» صحنه تئاتر را محلی برای سیاست‌گرایی آگاهانه می‌دید و از بازیگرش انتظار عدم درگیری عاطفی با نقش را داشت؛ «آرتو» صحنه را محل تکان دادن و به اصطلاح «شوکه کردن» تماشاچی می‌دانست، و بازیگرش را در نهایت به شوکه کردن احساسی و عاطفی تماشاچی تشویق می‌کرد. «گروتفسکی» بازیگر را مسیحی مصلوب می‌پنداشت که خود را فدای نقش می‌کند تا با این قربانی کردن تماشاچی را به دنبال خود بکشاند و احساس و عاطفه او را تحت‌تأثیر قرار دهد.

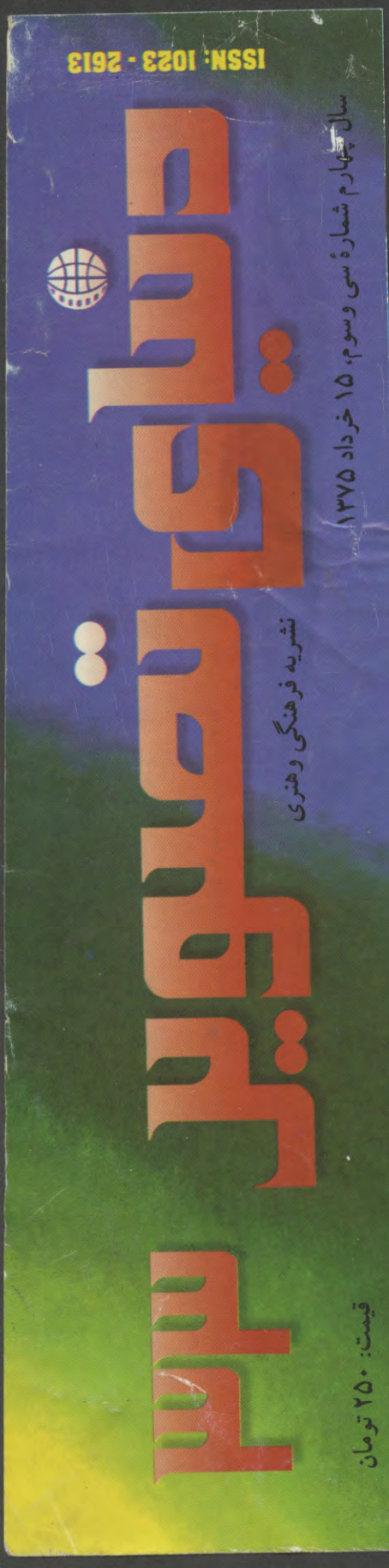
در یک سوم آخر قرن حاضر که به عبارتی می‌توان آنرا سال‌های تخصص و تخصص‌گرایی خواند، صحنه آماده پذیرایی تخصص‌های مختلف شد. به این معنی که اگر کارگردانی احساس می‌کرد قدرت اصلی او در ایجاد میزانسن و پرداخت نهایی صحنه است و در پرورش بازیگر و گسترش نقش در او، تبحری چندان ندارد، از دیگران که در این امر متخصص بودند استفاده می‌کرد.

در سینما، اما به خاطر دامنه گسترده مسئولیت‌های کارگردان، الزام وجود کسی که بازیگران را به سوی خلق نقش خود هدایت کند، پیشتر از این احساس شده بود. در دهه‌های چهل و پنجاه معمولاً این وظیفه به عهده استادان بازیگری گذاشته می‌شد که بازیگر یا بازیگرهای اصلی نزد ایشان تعلیم دیده بودند. برای مثال می‌توان از کار تقریباً مداوم مارلون براندو با لی‌استراسبرگ به هنگام ایفای نقش استنلی در فیلم *اتوبوسی به نام هوس*، نام برد. و تازه این در شرایطی است که الیا کازان خود به خاطر داشتن سابقه طولانی تئاتری کاملاً قادر به بازی گرفتن از یک بازیگر بوده و یا مثالی جدیدتر: آل پاچینو در *بوی خوش زن* مدتی حدود شش ماه با بازیگردان خود تمرین می‌کرد تا بتواند صحنه رقص را با آن ظرافت و دقت بازی کند. و الحق کار سخت بازیگردان است که چنان تفاوت فاحشی را در دو فیلم *صورت زخمی* و *بوی خوش زن* در چنین بازیگری ایجاد می‌کند. البته بازیگری همچون آل پاچینو لازمه ایجاد چنین تفاوت خلاق، و استاد در ارائه نقش است و بازیگردان تنها وسیله‌ای بیش نیست. اما از حق نباید گذشت که وسیله‌ای مهم است.

امروزه تقریباً کلیه بازیگران نام‌آور سینما ساعات زیادی از وقت روزانه خود را به تمرین صدا، بدن، حرکت و... به پالایش و پرداخت ابزار حرفه‌ای خود می‌گذرانند. این هنرمندان علاوه بر تحقیق و پژوهش بر روی نقشی که قرار است در آینده بازی کنند، هفته‌ای چند جلسه تمرین بازیگری دارند، یعنی در کلاس‌های بازیگری (خصوصی و یا نیمه‌خصوصی) حاضر می‌شوند و زیر نظر استادی نقش را تمرین می‌کنند و مثل یک شاگرد به استاد خود درس پس می‌دهند و انتقادها و تظریات او را با جان و دل به کار می‌گیرند. یادم می‌آید در میهمانی‌ای که به افتخار جان گلاور یکی از بازیگران سیاه‌پوست آمریکا و با حضور ارول جونز و وودی کینگ، کارگردان و تهیه کننده سینما، مدیر یک تئاتر معروف برگزار شده بود، شخصی از جان گلاور پرسید که او کی فارغ‌التحصیل شده است؟ او با لبخندی جواب داد: «آیا فکر می‌کنید وقت مرگ من فرا رسیده است؟» کلمه «فارغ‌التحصیل» در حرفه یک بازیگر جدی وجود ندارد، چراکه او همواره باید هنرجویانه در پی پژوهش تازه‌های حرفه خویش باشد.

امروزه تقریباً در سر صحنه کلیه فیلم‌های قابل بحث و ارزشمند یک بازیگردان وجود دارد. وظیفه این فرد در مرحله اول کمک به فرد فرد بازیگران در خلق نقش است (که البته این مرحله به احتمال قوی توسط خود بازیگر و مربی خصوصی او قبلاً طی شده است) و در مرحله دوم یکدست کردن و هماهنگ کردن نوع بازی‌هاست، و یا متفاوت نگه داشتن سبک بازی‌ها اگر خواسته کارگردان چنین باشد.

بازیگردان خیلی قبل از اینکه فیلم به مرحله فیلمبرداری نزدیک شود وارد کار می‌شود، تقریباً همزمان با کارگردان و نویسنده. او در جلسات فی‌مابین نویسنده و کارگردان حضور دارد. نقش‌ها را آنگونه که نویسنده در ذهن داشته و به روی کاغذ آورده دقیقاً مطالعه می‌کند، در مورد نقش پژوهش می‌کند و برای خود طرح‌هایی از نقش تصویر می‌کند. همچنین در جلسات مداوم با کارگردان با برداشت او از این نقش خاص آشنا می‌شود تا به آنجا که می‌تواند دیدگاه کارگردان از نقش را به خوبی و در کمال ببیند. اگر تفاوتی میان دیدگاه‌های نویسنده و کارگردان وجود داشته باشد، این بازیگردان است که با تشکیل جلسات بحث و گفتگو با این دو، سعی می‌کند که دو دیدگاه را تا آنجا که ممکن است به یکدیگر نزدیک کند. در حالت تقریباً محالی که کارگردان و نویسنده بر روی ویژگی خاصی از نقش به توافق نرسند، بازیگردان مبنای کار خود را بر نظر کارگردان می‌گذارد، زیرا نویسنده با استفاده از کلام، کار ارائه استخوان‌بندی نقش را برعهده دارد و کارگردان وظیفه‌اش جان بخشیدن به این «کلمات» است و به صورت عینی و انسانی درآوردن آنها. به عبارت دیگر، زبان نویسنده زبان ادبیات است و استفاده از کلمات، و زبان کارگردان زبان متأثر کردن است و استفاده از عوامل مختلف در تشدید این تأثیر. بازیگردان پس از آنکه کاملاً با نظر کارگردان و انتظار او از هر نقش آشنا شد و آنرا پذیرفت، مرحله بعدی کار خود را آغاز می‌کند. در این مرحله او به شناسایی جسمی و روانی بازیگر می‌پردازد. با سوابق بازیگر، ویژگی‌های زندگی فردی، اجتماعی، اقتصادی، عاطفی و... او آشنا می‌شود و بعد از شناخت، سعی می‌کند خصوصیات ویژه نقش را با خصوصیات ویژه بازیگر تطبیق دهد و از طریق استفاده از شگردها و ترفندهایی که در حرفه خود آموخته و یا خود ابداع کرده است جان نقش را در کالبد بازیگر بگنجاند. بازیگردان خوب، روانشناس خوبی نیز هست. او بهتر است جامعه شناسی و انسان شناسی بداند، به روش و فنون مختلف بازیگری آگاهی کامل داشته باشد (چراکه هر بازیگری را می‌توان از طریق روش خاصی تحت تأثیر قرار داد و چه بسا که یک روش برای همه بازیگران کارساز نباشد) و.... آغاز کار بازیگردان با بازیگر به ماه‌ها قبل از شروع فیلمبرداری برمی‌گردد. در این مرحله اگر بازیگر هنوز از نقشی که قبلاً بازی کرده است کاملاً تخلیه نشده باشد، وظیفه بازیگردان محو نقش قبلی در اوست. در هر حالت بازیگردان با ظرافت کامل، بازیگر را از آنچه باورهای پیشین به او آموخته‌اند تخلیه می‌کند، سپس قطره قطره عصاره نقش تازه را در درون او می‌ریزد. او را وادار به تمرین‌هایی می‌کند که به این پذیرش کمک کند و با او به اجرای نقش می‌نشیند. این مراحل را با کلیه بازیگران انجام می‌دهد و آنگاه آنها را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد. با بداهه‌سازی‌های مداوم و گوناگون موقعیت‌هایی پیش می‌آورد تا در آن دو و یا چند بازیگر در مقابل هم قرار گیرند و صحنه‌هایی را اجرا کنند. این اتودها هر چند هیچ شباهتی با آنچه در فیلم قرار است اتفاق بیفتد ندارند اما هدفشان رسیدن به نزدیکی عاطفی، حسی و فیزیکی است که با آنچه از نقش در هنگام فیلمبرداری انتظار می‌رود، تطبیق کند. همزمان با این کار، بازیگردان باید در تمام جلسات دکوپاژ فیلم در کنار کارگردان حضور داشته باشد چراکه در این جلسات است که زاویه دید کارگردان در نماهای مختلف یک فیلم مشخص می‌شود. اگر بازیگردانی از وجود مثلاً درشت‌نمایی که قرار است در آن چشم بازیگر رازی را فاش کند آگاه نباشد، نمی‌تواند در آن نمای خاص تمام حس و عاطفه بازیگر را به سوی چشمان او هدایت کند و مرکز نمود نقش در آن لحظه را چشم بازیگر قرار دهد. اما اگر قرار است صحنه‌ای در نمای دور گرفته شود، مهم است که بازیگردان آنرا از پیش بداند چراکه در آن صحنه از تمامی وجود بازیگر استفاده می‌شود و این انرژی بازیگر را و نمود نقش را از درون کالبد وی با آنچه در صحنه قبل گفته شد متفاوت می‌کند. به عبارت دیگر، بازیگردان جدولی از «دکوپاژ» مربوط به خود طراحی می‌کند که این جدول براساس دکوپاژ تعیین شده از طرف کارگردان استوار است، و به همان اندازه مهم و حیاتی است. حضور بازیگردان در جلسات دکوپاژ فواید دیگری نیز دارد. مثلاً اگر کارگردانی به خاطر ضرورت تصویری بخواهد از یک نمای متوسط به یک نمای دور برود و بازیگردان حس می‌کند که ظهور نقش در این لحظه خاص مشکل ایجاد می‌کند، می‌تواند این مطلب را با کارگردان در میان بگذارد. در جاهایی که رسم بر کار گروهی است و هدف کلیه دست‌اندرکاران بهتر شدن محصول نهایی می‌باشد، چنین پیشنهادهایی از سوی بازیگردان با استقبال فراوان کارگردان روبرو خواهد شد و چه بسا که او میزانسن و دکوپاژ را به خاطر چنین تذکری تغییر بدهد. اما باید متذکر شد که چنانچه کارگردان در روش و دید خود اصرار ورزد این بازیگردان است که باید با ایجاد امکاناتی دیگر بازیگر را دقیقاً به سوی همان چیزی که کارگردان می‌خواهد رهنمون کند؛ چراکه شکل کار گروهی همواره به صورت یک هرم است و در مورد فیلم در رأس این هرم کارگردان قرار دارد، پس لازم است تا کلیه عوامل، تلاش خود را



فقط در جهت رسیدن به آنچه کارگردان در ذهن دارد به کار ببرند، هر چند بحث و گفتگو و اظهارنظر هر یک از این عوامل می‌تواند مهم باشد و بجا، اما در نهایت این کارگردان است که سرنوشت هنری فیلم را تعیین می‌کند نه تهیه کننده، بازیگردان، بازیگر، یا فیلمبردار و طراح و...

حضور بازیگردان در کلیه جلسات فیلمبرداری ضروری است، چرا که علاوه بر تغییراتی که خواه ناخواه در دوران فیلمبرداری هر فیلمی اتفاق می‌افتد و ایجاد انطباقات جدید را از سوی بازیگردان الزامی می‌کند، غالباً بسیاری از ترفندهایی که بازیگردان در دوران تمرین با بازیگران برای حلول نقش در ایشان به کار برده است، اکنون روزمره و عادی شده و بازیگر در مقابل آنها مصونیت پیدا کرده است، در نتیجه (به خصوص در مورد بازیگران کم‌تجربه) تازگی نقش از بین رفته و به اصطلاح نقش کهنه می‌شود. در اینجاست که بازیگردان بایستی شگردهایی تازه اندیشه کند و با به کار بردن ترفندهای نو و متفاوت، انگیزه بازیگر را در جهت آنچه قبلاً معین کرده است تحریک نماید تا بازیگر بتواند تازگی لحظه را حفظ کند. این مرحله در سینما یکی از مهمترین مراحل است و به مراتب مشکل‌تر از تئاتر. در تئاتر بازیگر کافی است نقشی را با انگیزه‌ای درست شروع کند، سلسله انگیزه‌های خویش را دانسته و به حافظه عاطفی و تصویری خویش تسلط داشته باشد. او با داشتن همین مختصر و با تداوم تمرکز خود بر روی نقش می‌تواند تا لحظه فرود پرده نقش را به خوبی بکشاند و بیننده را مجذوب واقعیت خویش سازد. اما در سینما از آنجا که فاصله یک نمای فیلمبرداری تا نمای بعدی ممکن است جلوتر یا عقب‌تر باشد و یا لحظه‌ها پس و پیش باشد، بازیگر احتیاج به تبحر بیشتر و تجربه‌ای حرفه‌ای‌تر دارد تا بتواند تداوم روانی سیر حرکت نقش را در طول محصول نهایی (فیلمی که تماشاچی می‌بیند) حفظ کند. در این مورد است که نقش بازیگردان و آنچه او تدبیر می‌کند حیاتی است و وجود او و تدابیرش در سرصحنه می‌تواند بازیگر را در خلق لحظه‌هایی که تداوم زمانی ندارند یاری دهد. با ایجاد رابطه صمیمانه و دلسوزانه‌ای که بازیگردان با بازیگر برقرار می‌کند وجود او سرصحنه به اتکاء به نفس بازیگر می‌افزاید و دست او را در انجام خطرهایی که ممکن است به پیامد آن مطمئن نباشد بازتر می‌گذارد، چرا که می‌داند مربی متخصصی شاهد و ناظر کار اوست و اگر کارش موفقیت‌آمیز نباشد حتماً او را راهنمایی خواهد کرد. ملاحظه می‌فرمایید که وجود یک بازیگردان خوب نه تنها برای ابراز خلاقیت بازیگر محدودیت ایجاد نمی‌کند بلکه او را به خطرآفرینی‌های خلاّقه نیز تشویق می‌کند، و چه بسا که هر یک از این خطرآفرینی‌ها لحظه‌هایی نو را بیافرینند و تازگی خاص را برای تماشاچی به ارمغان بیاورند.

سینمای ایران هم، به نوعی، یک سینمای متکی به بازیگر است. تماشاچی ما اغلب نام بازیگران معروف را می‌داند و چهره آنان را می‌شناسد، در صورتی که ممکن است نام کارگردان، تهیه کننده، فیلمبردار و... را نداند. در چنین شرایطی اهمیت دادن به کار بازیگر به منزله اهمیت دادن به خود فیلم است و اگر بازیگر بخواهد خود را تکرار نکند و در نهایت به یک نوع تیپ خلاصه نشود و بخواهد هر نقش تازه را با تازگی مخصوص به آن ارائه دهد، لازم است که برای ایجاد هر نقش زمان و انرژی کافی بگذارد. و در این راستا از هر آنکس و هر آنچه می‌تواند به او کمک کند سود جوید.

این مطلب در مورد تازه کارها و چهره‌های جدید اهمیت فوق‌العاده‌ای پیدا می‌کند، چرا که لازم است به طریقی درست، منطقی و علمی راهنمایی شوند تا علاوه بر جذابیت‌های طبیعی خود در ارائه نقش بتوانند از ویژگی‌های تکنیکی و حرفه‌ای فن بازیگری نیز استفاده کنند. در سراسر دنیا هم می‌بینیم که بعضی از این چهره‌های جدید با همان اولین فیلم برای همیشه از خاطره‌ها می‌روند و برخی راه خود را در جهت کسب شهرت و افتخار می‌پیمایند. در اغلب کشورها، قاعده بر اینست که وقتی کارگردان و یا تهیه کننده‌ای چهره جدیدی کشف می‌کنند (این کشف معمولاً در دیدار کارگردان و یا تهیه کننده از کلاس‌های بازیگری، صحنه‌های تئاتر و یا فیلم‌های کوتاه و آماتوری دست می‌دهد که در آن بازیگر جدید نقشی داشته و توانسته شمه‌ای از مهارت‌های حرفه‌ای خود را به معرض دید بگذارد، و یا اگر توسط دوستی و یا نماینده وی به کارگردان و تهیه کننده معرفی شده باشد، حتماً قبل از عقد هر گونه قراردادی از وی خواسته می‌شود که نمونه کاری از خود نشان بدهد.) این چهره جدید در اختیار مربی یا کلاس بازیگری ویژه و یا بازیگردانی قرار می‌گیرد که او را در کسب مهارت در حرفه بازیگری راهنمایی کند و او پس از آنکه مراحل مقدماتی حرفه بازیگری را طی کرد و برای نقش خاصی در فیلمی کاندید شد، وارد گروه بازیگران آن فیلم خاص می‌شود، و آنجا هم تحت راهنمایی‌های بازیگردان آن فیلم قرار می‌گیرد.

بازیگردان زبان خاص خود را دارد. همانطور که کارگردان، فیلمبردار و طراح. شیوه گویش او، فرهنگ لغات او با دیگر حرفه‌ها تفاوت دارد. اگر بازیگردانی در کاربرد لغات خود دقت نکند و تبحر نداشته باشد بازیگر گیج و منفعل می‌شود، در خلق نقش نزول می‌کند و نقش هرگز آزادانه در وجود او حلول نخواهد کرد. زبان بازیگر زبان عمل است، زبان انجام دادن و زبان کنش؛ در حالی که زبان بازیگردان زبان ایجاد انگیزه برای عمل است، زبان تحریک کردن، زبان واداشتن. بازیگردان باید زبان بازیگر را بداند، زبان کارگردان را بداند، اما بازیگر مجبور نیست زبان بازیگردان را بداند. او باید به بازیگردان اعتماد کامل داشته باشد، زبان او را درک کند، آنرا بفهمد و از آن تأثیرپذیری داشته باشد تا بتواند به نقش اجازه ورود به کالبد خود را بدهد.

بازیگردان باید فردی باشد مجزا و مستقل از کارگردان، فیلمبردار، طراح و بازیگر. یک بازیگر نمی‌تواند وظیفه بازیگردانی را به عهده بگیرد چرا که در اینصورت او مجبور است در آن واحد به دو زبان حرف بزند و این تقریباً غیرممکن است. به علاوه انتساب یک بازیگر به عنوان بازیگردان او را در مقامی متفاوت از سایر بازیگران قرار می‌دهد و تعادل آنچه را که باید بین گروه بازیگران وجود داشته باشد از بین می‌برد، بازیگرانِ دیگر به جای آنکه بتوانند در شرایطی متساوی با او بده بستان داشته باشند او را در مقامی بالاتر از خود می‌بینند. همچنین، وقتی بازیگری به عنوان بازیگردان انگیزه عملی را در بازیگر دیگر به وجود می‌آورد خود چگونه می‌تواند در مقابل آن عمل عکس‌العملی تازه و نو داشته باشد؟

بازیگردانی تنها رهبری بازیگران در انجام یک رشته تمرین‌های صدا و بدن و کارهای بداهه نیست و یا انتقال تجربه از یک بازیگر به بازیگر دیگر، هر چند اینها می‌تواند در محدوده وظایف یک بازیگردان قرار بگیرد اما به این مختصر بسنده کردن کم‌طلبی است و ساده اندیشی. بازیگردان مانند یک مصنف موسیقی است نه یک رهبر ارکستر.

ما در دنیای تخصص‌ها زندگی می‌کنیم. در دنیایی که تخصص‌ها چون سلول‌هایی به طور مداوم در حال انشعاب و ایجاد تخصص‌های دیگرند. بدیهی است که اگر تهیه کننده‌ای نویسنده خوبی هم باشد، کارگردان باتجربه‌ای هم باشد، فیلمبرداری هم بداند، بازیگردان هم باشد و بازیگر خلاقی هم باشد، ما می‌توانیم فیلم‌های خوب و کم‌خرجتری بسازیم، اما معمولاً چنین نیست. □

Drama/Play Interpretation

This guide to playreading for students and practitioners of both theater and literature complements, rather than contradicts or repeats, traditional methods of literary analysis of scripts.

Ball developed his method during his work as Literary Director at the Guthrie Theater, building his guide on the crafts playwrights of every period and style use to make their plays stageworthy. The text is full of tools for students and practitioners to use as they investigate plot, character, theme, exposition, imagery, motivation/obstacle/conflict, theatricality, and the other crucial parts of the superstructure of a play. He includes guides for discovering what the playwright considers the play's most important elements, thus permitting interpretation based on the foundation of the play rather than its details.

Using *Hamlet* as illustration, Ball assures a familiar base for illustrating script-reading techniques as well as examples of the kinds of misinterpretation readers can fall prey to by ignoring the craft of the playwright. Of immense utility to those who want to put plays on the stage (actors, directors, designers, production specialists) *Backwards and Forwards* is also a fine playwriting manual because the structures it describes are the primary tools of the playwright.

David Ball is Professor of playwriting, acting, theater history, and literature at Carnegie-Mellon University and Artistic Director, Pittsburgh Metropolitan Stage Company. He has published two plays, *Assassin!* and an adaptation of *Woyzeck*, and has written and directed more than one hundred plays in professional, academic, and community theaters.

Write for our complete catalogue of drama and theater books.

ISBN 0-8093-1110-0

Southern Illinois University Press
P.O. Box 3697
Carbondale, Illinois 62901

9 780809 311101

Ball

BACKWARDS & FORWARDS

Southern Illinois University Press

BACKWARDS & FORWARDS

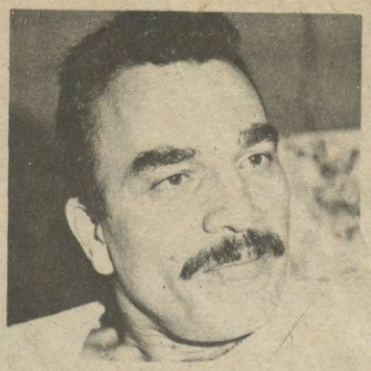
A Technical Manual for Reading Plays

David Ball

Foreword by Michael Langham

دکتر محمود کریمی حکاک

هجوم بی‌شکیب



اشاره

دکتر محمود کریمی حکاک، دارای مدارک فوق دکترای تخصصی در آموزش هنرهای خلاق از دانشگاه رات گرز ایالت نیوجرسی است. او تا چند سال پیش در خارج از کشور به فعالیت‌های تئاتری مشغول بود و پس از بازگشت به ایران تهیه کنندگی و بازیگردانی فیلم درد مشترک را به عهده داشته است. مطلب زیر تحلیلی است بر بازی‌های مجموعه امام علی (ع). نکته قابل ذکر این که مطلب زیر زمانی نوشته شده که تنها ده قسمت از مجموعه امام علی (ع) به نمایش درآمده بود. به زودی، پس از پایان مجموعه، تحلیلی کامل بر بازیگری این مجموعه خواهیم داشت.

آنچه در یک بازیگر زیباست و قابل ستایش، عملی است که او نمی تواند انجام بدهد، اما تمامی تلاش خود را برای انجام آن عمل به کار می‌برد

«جوزف کمپبل»

و همین زخم پذیری و تلاش است که کار یک بازیگر را جذاب می کند و تماشاچی را به سرنوشت نقش (چه منفی و چه مثبت) علاقمند. و اینگونه رهایی از ترس است و عطش تجربه گیری ناشی از آگاهی است که بیننده را به لحظه لحظه زندگی نقش می کشاند، و این قدرت جذب نه از روی ترحم است و نه به لحاظ احترام، بلکه با نهایت شوق است و عشق به پایان کار چنین بازیگری. این چنین جذابیتی است که آغاز گر رابطه‌ای می‌شود درونی و عاطفی بین تماشاچی و نقش. اگر بازیگر همچنان با صداقت و زخم پذیری پذیرای ذره‌های وجود نقش خویش باشد تماشاچی نیز صادقانه پذیرای حضور نقش بر پرده خواهد شد

بازیگری تنها به این خلاصه نمی‌شود که شخص در مقابل دوربین راحت باشد، بلکه این تنها نقطه شروع کار است. این «راحت بودن» چیزی است که باید باشد تا «بازیگر» در مقابل دوربین قرار بگیرد، نه دیگری. حال وقتی او راحت بودن را دارا بود، آن وقت می‌تواند از دو عامل اصلی و اساسی استفاده کند و به آفرینش نقشی دست یابد. که بی‌شک بر دل خواهد نشست. بازیگری یعنی عریان شدن. اما نه هر عریان شدنی، عریان شدن آگاهانه. عریان شدنی... که این اولین گام در راه پوشش کامل نقش است بر پیکر بازیگر. آن چیزی که در یک بازیگر باید وجود داشته باشد هجوم بی شکیب نقش است و ویژگی های آن بر پیکره او و بر درون او. هجومی که بازیگر را در تسخیر کامل نقش درآوردودر او آن چنان انفجاری مقدس را باعث شود که تماشاچی از دیدن او به دانشی در درون خویش پی ببرد. دانشی که خصایص انسانی او را با آن دسته از خصایص انسانی نقشی که با او در تفاهم و یا در تضاد است به مقایسه بکشاند و به این ترتیب سخنی را که بدون شک (اگر تولد نقش در بازیگر چنان باشد که ذکر شد) از دل برآمده، به دل بنشاند. در این تشابه و قیاس است که تماشاچی گوشه‌ای از وجود خویش را در نقش می بیند و نسبت به آن عکس العمل نشان می‌دهد. عکس‌العملی که چه همخوان باشد و هم آهنگ با شیوه اختیاری اندیشه‌های درون تماشاچی و چه ناهمخوان با آن، در هر دو صورت در او دگرگونی ایجاد کرده است. بدترین بازیگران آنانی هستند که پس از لحظه‌ای تقدیر و یا تکفیر تماشاچی از ذهن بروند و تماشاچی- گویی گوشه‌ای از روزنامه‌ای را خوانده و آن را برای پاک کردن شیشه‌ای در پستویی انبار کرده است- از آن لحظه بگذرد.

آن چیزی که در اجرای نقش، بازیگر به آن می‌رسد کمال است، کمالی تازه با نقشی تازه در این تکامل است که بازیگر خود را می‌یابد و هر روز نسبت به روز پیشین قدمی تازه به کمال انسانی خویش نزدیک می‌شود. در این کوشش رسیدن به کمال است که بازیگر از نهایت وجود خویش استفاده می کند و با استفاده از اشارات چشم و دست و پا ابرو و خصوصیات درونی یافته در خود را از طریق جلوه‌های برونی آن بر پرده تصویر می کند، جلوه‌هایی که از احساس درون سرچشمه گرفته باشد نه از دلایل منطقی و حساب شده، چرا که اگر بازیگری مثلا به دلایل منطقی و حساب شده، چهره دژم کند و یا ابرو باز کند و چشم نازک، بی آنکه این حرکات ناقل احساسی درونی باشند، بازی او تبدیل به مجموعه حرکاتی از پیش حساب شده می‌شود که فاقد بکارت و تازگی نقش خاصی است. در سریال امام علی لحظه‌هایی وجود دارد که می‌توان از چنین حرکاتی برای تفهیم بیشتر مطلب و ایجاد ارتباط با بیننده استفاده نمود. شاید بهترین مثال در رابطه با حرکات بسیار کم و مختصر دست، پا و سایر اعضا بازیگر نقش امام علی - که به دلایل فراوان کارگردان تمامی وجود او را نشان نمی‌دهد - است. در اینجا موقعیتی داریم بسیار استثنایی .کلیه کاراکتر نقش باید تنها از طریق اندامی محدود ارائه شود. متاسفانه در این سریال خاص بازیگری که برای این نقش انتخاب شده بود آن چنان فاقد هرگونه صلابت و بزرگمردی است که

حتی ذره‌ای حس دردست ویای منظور در کادر دیده نمی‌شود. واین تا حدی است که وقتی این بازیگر با مشک آبی برای عثمان وارد می‌شود آنچه برای تماشاچی جالب است مشک آب است نه حضور وی، هم چنین کارآکتر «قطام» نیز مثال خوبی است از بازیگری که تنها از معدودی حرکات بدنی و صورتی استفاده می کند.

هر چند این نقش لحظات موفقی نیز دارد که معمولا در مواقعی است که از احساس و انگیزه زنانه شخصی بازیگر نشات می گیرد. هم او در ارتباط با برادرانش و پدرش در صحنه‌ای که گناهان خویش را اعتراف می کند جز سر و صدایی بسیار وبی‌انگیزه و حرکاتی بسیار گیشه‌ای و خالی از احساس چیزی از او نمی‌بینیم در حالیکه همین بازیگر وقتی پشت به دوربین، سر به سویی دیگر دارد و دریا یی از خشم خود را از طریق صدا وکلام بروز می‌دهد و تنها عضلات پوشیده پشتش نشان داده می شود، خشمش کاملا قابل باور است و هم چنین در لحظه‌ای که از مردان می‌پرسد که آیا خلیفه را او کشته است آن چنان با نیرنگ زنانه آشناست و در استفاده از آن سود می‌جوید که نه تنها مردان بلکه تماشاچی را نیز به لحظه‌ای صداقت مجبور می کند وتحسین او را بر می‌انگیزد. دلیل این همه پستی و بلندی در کار بازیگری که نقشی این چنین بر عهده اوست تنها به علت عدم آشنایی وی با تکنیک‌های بازیگری موثر است و در غیر این صورت باید گناه را به گردن عدم خلاقیت او گذاشت، اما چون این اولین کاری است که از اودیده‌ام و نیمه استکان پر است، شق اول را صادق تر می دانم واقعیت وجودی بازیگری خوب، در درک این مهم است که دو قدرت ، استعداد خودرو و خداداد و تکنیک فرا گرفته شده از طریق کار با دیسیپلین مداوم و شاق نه تنها یکدیگر را ضعیف نمی کنند و انرژی خلاقه بازیگر را به هدر نمی‌دهند بلکه باعث تکامل یکدیگر نیز می‌شوند. حلول بی‌واسطه نقش در وجود بازیگر بر کمال فاصله از این دو نیرو متکی است و آن چیزی که برای هر بازیگری ابتدایی است و لازم یعنی استعداد خودرو و خداداد درونی آن چیزی را که نتیجه کار طاقت فرسا و پتشتکار مداوم بازیگر در فراگیری تکنیک و دیسیپلین کاری است تکمیل می کند و بالعکس آن چیزی که او در اثر کاربرد تکنیک آموخته شده به دست آورده است مکمل استعداد خودرو و درونی و هنرمندی ذاتی او است و تنها از طریق ترکیب تکاملی مداوم این دو نیرو است که نقش در فضایی پر از خلاقیت و تکنیک می‌درخشد و بازیگر را چون گلی تازه که از پیوندی جادویی به وجود آمده باشد شکوفا می کند. و این ترکیبی است که نه استانیسلاوسکی که روش او بر اصل تکیه بر قوه محرکه درونی بازیگر تاکید دارد و آن را به خوبی و باکمال مطلوب ارائه می‌دهد و نه برشت که تاکید خویش را بر ساختار نقش از طریق دیسیپلین تکنیکی می گذارد.

شاید با آمیزه‌ای از همین دواست که «شیخ کوفی» بازی قابل باوری ارائه می‌دهد. کلام، بیان، و فیزیک این بازیگر چنان با نقش عجین می‌شود که لاجرم بر دل بیننده رسوخ می کند. تقریبا تمامی انتخاب‌های فیزیکی و حرکت اندام او از انگیزه ای سر چشمه می گیرد که در درون او و درک نقش ریشه دارد. مثلا در لحظه‌ای که قرار است خداحافظی بکند با ایراد یک کلام «برویم» و ارائه صحیح فیزیکی و اندامی، چند حس دوری ،تنهایی، دلتنگی و ظلم را توامأ به تماشاچی القا می کند. او همین طور وقتی عزل می‌شود و می‌شکند آن چنان به درون خویش فرو می‌رود که تماشاگر را نیز به زوایای درون خویش می کشاند، و وقتی قرار است با امیر کوفه سر جنگ داشته باشد و او را تهدید کند چنان صادقانه از انگیزه‌های درونی خویش استفاده می کند که تماشاچی با او هم صدا شده زبان به تهدید تکفیراو می گشاید. جالب اینجاست که وقتی بازیگری قوی چون شیخ کوفه نقشش را در مقابل نقش بازیگری ضعیف قرار می‌دهد، قدرت او به کمک بازیگر دوم شتافته او را به اوجی لحظه‌ای می کشاند. اما همین بازیگر دوم وقتی با بازیگر ضعیف دیگری همبازی می‌شود به علت نداشتن تجربه تکنیکی کافی نزول می کند. و نقش را نیز با خود به زمین می‌زند . گاهی نیز بازیگران ضعیف تر چنان مسحور بازی بازیگران قوی‌تر می‌شوند که از هر گونه عکس العملی سرباز می‌زنند. مثلا «مالک اشتر»؛ که با نهایت مستوری در گریم و لباس از معدود اعضای به جا مانده خویش به خوبی استفاده می کند، و با نگاه جذاب و حرکات لب و دهان هنگام صحبت با «طلحه» در مسجد تمامی انگیزه‌های حسی خویش را بیرونی کرده به کمک القا، موضوع صحبت خویش می گیردو همبازی ،خود را چنان تحت تاثیر قرار می‌دهد که طلحه فراموش می کند او نیز قرار است چیزی بگوید و جمعی را با این گفته متقاعد کند. در نتیجه نقش او تبدیل به گوینده‌ای می‌شود که متنی را حفظ کرده و بی آنکه عمق و معنایش را بداند آن را بدون القاء کمترین حسی در مقابل جمعی می‌خواند.

مثال دیگری از قدرت تکنیکی و خلاقه مالک اشتر در صحنه ورود امام علی رخ می‌دهد. مالک آن چنان از بیعت کردن با امام علی و بیعت گرفتن از دیگران هیجان وشوقی از خویش نشان می‌دهد که همان معدود اندام مشهود سرتا سر به وجد می‌آید وتماشاچی را نیز با خود به دنیای هیجان‌های آن لحظه می‌برد.

استانیسلاوسکی بدون شک اولین خلاق کبیر روشی برای بازیگری بوده، ولی او نیز توسط شاگردانش تعدیل شده است (همان گونه که روش هر

نقش

سال هفتم ، بهمن ۱۳۷۵ ، ویژه مجموعه امام علی (ع) ، ۱۳۶ صفحه ، استثنائا ۳۰۰ تومان ،ماهنامه سینمایی

استادی را شاگردانش تعدیل می کنند.) این واقعیت اما، همیشه جاودان خواهد ماند که تمام کسانی که با بازیگری سر و کار دارند تمامی تلاششان را در این متمرکز کرده‌اند که جوابی برای سوال هایی که از سوی او مطرح شده است بیابند . قریب یک قرن است که در گوشه و کنار دنیا ، در بزرگترین و کوچکترین سالن‌های تئاتر و در عریض‌ترین و محدود ترین پرده‌های سینما بازیگران همواره از خود می‌پرسند «کی»؟ «کجا»؟ «کی»؟«چرا»؟ این عمل را انجام داد و آن وقت «چگونه» خویش را چاشنی این انگیزه می کنند، و همین «چگونه» است که کار یک بازیگر را از بازیگری دیگر متمایز می‌سازد. و در این راه است که چه بسا متدها و روش‌های فراوان بعضی به گونه خورشیدی همیشه تابان، و برخی به مانند ماهی از نور دیگران روشن، و گروهی چون شمعی میرا و خاموشی پذیر، تاریخ بازیگری این جهان را رقم زدند.

و در این میان، و میان جمع ما نیز بسیارند بازیگرانی که از این همه، سهمی جز ادعایی توخالی و بزرگ نمایی ای ژرف نبرده‌اند. آنانی که معتقدند هنر نزد ایشانیان است و بس. و در توصیف این هنرمندی خویش نغمه ها سر می‌دهند که وصف محافل دوستانه است و نان قرض دادن ها که در آن، جامه به نرخ روز می‌پوشند، شهدی می‌دهند و شهرتی می‌ستانند. این چنین بازیگران حتی در

●اصل هنر نمایش نه در روایت واقعه است، نه در تشریح و بحث فرضیاتی خاص با تماشاگر و نه در دید شخصی هنرمند، بلکه هنر نمایش در ارائه عمل است.

نهایت نبوغ جز ارائه کلیشه‌ها و تیپ‌هایی از پیش مشخص و تعیین شده کاری نمی کنند، و هرگز با این «چگونه»ی «چرا»ی نقش برخوردی تازه نخواهند کرد.

«ابن عدیس بلدی» در مجلسی در حضور امام علی فقط سخنرانی می کند. حرکاتش، انتخاب‌های فیزیکی او، حتی تنفس و بیان او، جز کاربرد معدودی استانداردهای کلیشه‌ای چیز دیگری را به نمایش نمی گذارد. نه گرمی‌ای در چنین گفتاری پیداست نه التهابی در چنین رفتاری. در مقابل مردمان نیز تنها وظیفه یک سخنران را انجام می‌دهد، بدون آگاهی کامل از متنی که می گوید و بی هیچ تلاش صادقانه در القا آن. نه در گویش و نه در روش رفتاری خویش حسی را در بیننده برنمی انگیزاند . تفکراتش پراکنده است و تمرکزش ناثابت. استاد فلسفه ای را می‌ماند که در کلاس تاریخ از هنر شاعری ارسطو سخن بگوید .

انتخاب های کلیشه ای یک بازیگر، حتی اگر خوب هم ارائه شوند، تنها در صحنه‌ای و در سکانسی خاص به یاد ماندنی می‌شوند و در صحنه‌های دیگر و سکانس‌های دیگر از یادرفته تبدیل به همان حرکات قرار دادی می‌شود که برای بازیگر خلاق به مانند حکم مرگ است. «ابا قطام» در لحظه‌ای که پسرانش با او هم‌صحبت هستند پیرمردی را می‌ماند فرتوت و تقریبا تارک دنیا با حرکاتی آرام که از تفکر و عقل سرچشمه می گیرد و حکایت از کبر سن دارد و سال ها تجربه. اما همین بازیگر وقتی قطام ماجرای عاطفی خود با «ولید» را برای او می گوید به جوانکی تبدیل می‌شود همسن و سال او. این البته چندان هم بی‌ربط نیست چراکه دلیلش می‌تواند هیجان لحظه‌ای این کاراکتر باشد. اما وقتی قرار است او پرخاش کند حرکاتش چنان کلیشه‌ای و از پیش حساب شده می‌شود که قبل از آنکه او دستش را به علامت درد عصبی وحشتناک به گردن بگیرد و یا در یک حرکت آنی خود را در آغوش پسرانش مخفی کند بیننده چنین میزانسنی را برای او تجویز کرده است. حتی ادای کلام «ای وای» او آن چنان از حس تهی است که کوچکترین عکس العملی، ترحمی، خشمی، همدردی و ... را در بیننده بر نمی‌انگیزد . قطام نیز که لحظه‌ای قرار است پدر را آرامش دهد و لحظه‌ای دیگر با عصبانیت و تنفر بر او پرخاش کند، تنها از یک سری حرکات قراردادی استفاده می کند. عصبانیت‌هایی که تنها در ظاهر انتخاب‌های بدنی بازیگر نمایش داده می‌شوند و ترحم و عطوفتی که هرگز در روح و درون بازیگر رخنه نکرده است. چگونه می‌توان انتظار داشت چنین بی‌حسی ای در بیننده حس بیافریند؟اگر نوار ویدئو را روشن کنید، صدا را ببندید، و حرکات را مطالعه کنید متوجه تک بعدی بودن و عدم وجود کمترین حسی در این کاراکتر خواهید شد.

در همین صحنه، پسران اباقطام فقط در انتظار «حرکت» کارگردان می‌مانند تا حرکتی بکنند، و یا نگاهی که از پیش معلوم است تنها به درد اینسرت (آن هم اینسرتی از یک کار یکاتور و نه یک کاراکتر) خواهد خورد و بس. اینان در یک لحظه در اوج عصبانیت شمشیر می کشند و لحظه‌ای دیگر بی‌هیچ دلیل عاطفی آرام می‌مانند و به سخنان خواهر گوش می دهند، بی‌آنکه او با کلامی و یا حرکتی قانع کننده مجابشان کرده باشد. جالب ترین لحظه وقتی است که برادری شمشیر بالای سر می‌برد و آنقدر مکث می کند تا ابا قطام کلامش به یادش بیاید و فریاد «دست نگهدار» او پسرش را از پایین آوردن شمشیر منصرف کند. آن وقت شمشیر آهسته پایین می‌آید و همه چیز به خیر و خوشی پایان می‌پذیرد.

این بازیگر فراموش کرده است که اگر واقعا آن حس جنایت اینگونه قوی بود که شمشیرش را با چنان سرعتی بر روی سر می کشید برای دستور توقف پدر تامل نمی کرد و لحظه‌ها قبل از کلام اباقطام سر بریده دختر را در دامان پدر می گذاشت. قطام نیز که نه در نگاهش تیر عشقی نسبت به ولید دیده می‌شود و نه در دلش نیرنگی از پیش اندوخته.

بازیگر واقعی

گروتفسکی می گوید: «وقتی از چهره بازیگری گریم را بشوییم، از بینی او دماغ مصنوعی را برداریم، و از شکمش بالش را و به این طریق او را از کلیه این کلک‌های نمایشی خلاص کنیم، آن وقت قدرت عریان اوست که تولد نقش را باعث می‌شود» و به نوشته روی کاغذ جانی تازه و واقعی می‌بخشد. آن وقت است که معجزه بازیگری رخ می‌دهد. بازیگر واقعی در حین تولد نقش در وجود خویش معجزه نمایش را باعث می‌شود نه با پنهان شدن در خفاگاه لباس و گریم و دکور. این همه تنها به این منظور ایجاد می‌شوند که بتوانند عمل خلاقیت بازیگر را در درون خویش متمرکزتر کنند، و به این گونه تلاش او

●بازیگر نباید برای دوربین بازی کند، نباید به خاطر تماشاچی حرکات خاصی را ارائه دهد، بلکه او باید در مقابله با دوربین عمل کند...

را در خلق نقش پیگیرتر، خالص‌تر، و مصمم‌تر. حال اگر در درون او جوهر معجزه هنر نمایشی وجود داشته باشد، آن وقت می‌توان شاهد تو'دی دیگر در درون او بود، که با آن موجودی پا به عرصه حیات می‌گذارد که در نهایت بکارت بر تار و پود کهنه نوشته ای بی‌جان، جانی تازه می‌دمد.

«مروان» قاصدی می‌فرستد به همراه پیامی که در مشک آبی پنهان شده است. این قاصد به چنگ جستجوگر پسر «ابوبکر» می‌افتد. عاجز از منصرف کردن جستجو گران از تفتیش وسائل خود و آگاه از آنچه در مشک آب است. قاصد مکثی می کند و با نگاهی سراسر ترس و عجز و التماس به خالی شدن

مشک خیره می‌شود. حتی توسل به خداوند نیز نمی‌تواند کمکی را که او انتظارش را دارد برساند. تشویش او در صورتش کاملا هویدا است، صورت و دست‌هایش- تنها اندامی که در کادر دوربین قرار دارند- آن چنان حالت تشویش و نگرانی او را به بیننده منتقل می‌کنند که بیننده برای مدتی نفس را در سینه حبس می‌کند و به قطرات آب خیره می‌شود. پیام از مشک بیرون می‌افتد. بیننده نفسی، نه از سر راحتی خیال بلکه با اجبار تازه می‌کند و کارگردان یک پلان ۵ ثانیه‌ای به القای حس بازیگری اختصاص می‌دهد. اما این بازیگر خوب از همین ۵ ثانیه نهایت استفاده را کرده، با سه حرکت خاص، کوتاه، نرم و گویا مسیر نقش را از یک مسافر معمولی به یک فرد بدبخت و درمانده و آدمی خائن و پست تغییر می‌دهد. اینگونه است که ذهن ناخودآگاه بیننده بی آنکه جزئیات این انتخاب‌های فیزیکی بازیگر را ببیند از طریق او با بدبختی و در ماندگی درون خویش، با حس خیانت موجود در درون خویش رابطه برقرار می‌کند. این حس بازیگر است که حرکات او را هدایت می‌کند. انگیزه درون اوست که انتخاب‌های فیزیکی او را باعث می‌شود. ایثار لحظه‌ای اوست که تماشاگر را به عواطف شخصی خود نزدیک می‌کند و از او انسانی آگاه تر می‌سازد. اصل هنر نمایش نه در روایت واقعه است، نه در تشریح و بحث فرضیاتی خاص با تماشاگر، و نه در دید شخصی هنرمند. بلکه هنر نمایش در ارائه عمل است. عملی که همین الان و همین جا انجام می‌شود. عملی که از انگیزه‌ای خاص در درون بازیگر سرچشمه گرفته، و او آن را در تمامی ارگان‌های وجود خویش و در مقابل چشمان جستجوگر و ریز بین تماشاچی به نمایش می‌گذارد. عملی که نتیجه معاشقه درونی نقش است با بازیگر. عملی که بکر و تازه و برای اولین بار اتفاق می‌افتد. عملی که از طریق اندام بازیگر با درون تماشاچی رابطه ایجاد می‌کند.

بازیگر و زندگی

وقتی درمی‌یابیم که واقعیت بازیگری در آنی بودن و فوری بودن و همان لحظه بودن آن است، نه در تصویری از زندگی بلکه در چیزی در رابطه با زندگی، چیزی متصل به زندگی، آن وقت کار بازیگر نه ایجاد عمل هایی است در تقلید از زندگی، بلکه ایجاد نوعی شبیه سازی بکر و تازه است که به موازات زندگی پیش می‌رود. وقتی این همه را درک کنیم، آن وقت از خود خواهیم پرسید که آیا این همان چیزی نیست که استادانی چون استانیسلاوسکی و برشت و نوابغی چون آرتو گروتفسکی و کارگردان‌هایی چون بروک و چیکن به دنبال آن عمری را به تجربه و تحقیق و پژوهش سپری کرده‌اند.

وقتی «مروان» در صحنه خداحافظی با «مریم» از او جدا می‌شود لاجرم بودن این جدایی فوریتی را در احساس او ایجاد می‌کند که به خوبی در بیان و اندامش حضور دارد. در اینجاست که بازیگر برای آن لحظه بازی می‌کند. جدایی از کسی که دوستش می‌دارد، احساس همزمان جلوگیری از این جدایی و اجتناب ناپذیری آن لحظه‌ای را می‌آفریند که نه تقلید از زندگی بلکه در رابطه با زندگی است. لحظه‌ای که در عین عیان بودن احساس تازگی و بکارت آن را نیز حفظ کرده است. مروان در این لحظه آنچنان نگاه صادقانه‌ای به آنچه داشته، آنچه گذشته، پایان یک عشق، یک زندگی می‌اندازد که بیننده را نیز با خود به دنیای یادها، خاطره‌ها، شادی‌ها و پشیمانی ها می‌برد. اما همین بازیگر وقتی در مقابل گروهی دستورتیر اندازی می‌دهد و قتل کسی را باعث می‌شود، آن چنان از فوریت لحظه دور است که مشتری سیر شکمی در رستورانی تنها برای همراهی با دیگران غذایی را که دوست ندارد سفارش می‌دهد. «معاویه» در لحظه‌ای که پیراهن «عثمان» را می‌بیند، انگیزه توامان انتقام و تدبیر آن چنان در او آفریده می‌شود که بیان و عمل او را به فوریتی تبدیل می‌کند و تصویر آن لحظه را همپایه و موازی زندگی طبیعی یک انسان به اوج می‌رساند. در حالی که همین کارآکتر در هنگام نوشیدن کاسه آب (یا شربت، یا دوغ، یا شراب) آنچنان حساب شده و بی انگیزه عمل می‌کند که بیننده را بین دریافت دو حس آز و طمع و طعام پرستی، و عصبانیت و قتل و انتقام گیری، سرگردان می‌کند. اگر یکبار دیگر با نظری موشکافانه به تمامی این سریال دقیق بشوید، عدم در لحظه بودن و فوری بودن بسیاری از کارآکترها را به خوبی حس خواهید کرد. وقتی کاسه آش به صورت ولید پرتاب می‌شود، لحظه‌ای که همین کارآکتر آخرین قطرات آب موجود در خانه عثمان را به هدر می‌دهد و باصطلاح تن به تقدیر می‌سپارد، لحظه‌ای که در مقابل مومنان خدا مست به نماز می‌نشیند، هنگامی که مویی از ریش خود به جای موی پیامبر به شیربهای دختر سیاه چشم عرب می فرستد، زمانی که با حرص و آز به سکه‌های طلای درون کاسه خیره می‌شود، و... همه و همه لحظاتی هستند که فاقد فوری بودن و زندگی کردن در لحظه بازیگر می‌باشند، و تنها به تقلیدی از آنچه در واقعیت می‌تواند رخ بدهد، و آنچه در زندگی جریان دارد اکتفا می‌شود. در صورتی که آنی بودن انگیزه‌های درونی این بازیگر در لحظاتی نظیر بیرون آمدن و فرو رفتن مجدد در آب، کاملا گواه از بازسازی زندگی می‌دهد و تازگی لحظه.

همه کس، از استانیسلاوسکی گرفته تا آرتو، از گروتفسکی تا بروک همواره صحبت از صمیمت بازیگر می‌کنند. همه می‌گویند که بازیگر باید صمیمی باشد باید خالص باشد، باید عریان باشد و بی‌پیرایه برخورد کند، اما هیچ کس راهی برای این «صمیمی بودن» نشان نمی‌دهد. آرتو در نامه‌ای به دوستی می‌نویسد «چگونه می‌توان صمیمی بود؟» گروتفسکی صمیمیت بازیگر را به شهادت مقدس پیامبری تشبیه می‌کند که در توزیع پیام مذهبی خویش حتی از ایثار جان خود نیز دریغ نمی‌دارد، و بروک شرط اصلی ورود نقش را به درون بازیگر و انشعاب او را از طریق اندام بازیگر به درون تماشاچی نتیجه صمیمیت بی‌شائبه بازیگر می‌داند. اما هیچ یک برای پیدا کردن چنین صمیمیتی تکنیک خاصی را پیشنهاد نمی‌کنند. آموختن شگردی خاصی برای نیل به این منظور تنها به صورت انفرادی و شخصی ممکن است و نمی‌توان به گفته گروتفسکی برای «همه کس نسخه‌ای پیچید» تا همه کس را در دستیابی به این جوهر مهم، لازم و ضروری بازیگری رهنمون شد. این جاست که اصطلاح «بازی یکدست» در میان یگ گروه از معنی ساقط می‌شود (مگر آنکه لغت یکدست به چیزی جز همگون بودن اطلاق شود.) اینجاست که اهمیت و تاثیر نقش بازیگردان ضروری می‌شود. کسی که بتواند برای فرد فرد بازیگران روشی مخصوص و هم اندازه قامت ایشان ابداع کند و از این طریق پیمودن راه دشوار نیل به صمیمت نقش را برای بازیگر، آسان‌تر کند.

کسی که بتواند ریزه کاری‌های درون یک بازیگر را دریابد، آن‌ها را با ویژگی‌های خاص نقش تطبیق دهد، و با ترفندی متفاوت و مخصوص هر فرد، او را در خلق موجودی صمیمی و صادق رهنمون باشد، نه آنکه بازیگر بی‌نوا را تنها با تکیه بر استعداد خود رها کنیم و از او انتظار معجزه داشته باشیم. انتظار اینکه با فنون و شگردهایی که آموخته است، خود به تنهایی، موانع سر راه خلق صادقانه نقش را بر چیند، و از تیپ‌هایی که قبلا ساخته است و در آن‌ها احساس امنیت می‌کند به دور بایستد و با بکارت و تازگی‌ای بی‌سابقه نقشی تازه بیافریند، بی‌آنکه به او فرصتی داده باشیم تا اول خود را از آنچه داشته خالی کند و «سقف بشکافد» و آن وقت بر روی ویرانه خویش «طرحی نو در اندازد.» واقع که انتظار چنین معجزه‌ای حتی از ساحر یهودی نیز بعید می‌نماید، که بی‌نوا بی‌آنکه فرصت تمیز تفاوت ویژگی‌های چاپلوسانه دلقک ناصرالدین شاه را با قدرت معجزه‌گرانه موسی پیغمبر به دست بیاورد، سر در راه خلق نقشی از کف می‌دهد که از آن جز مشتی کرم پودر و گریم چیز دیگری به یاد نمی‌ماند. چه رسد به سیاهی لشگر بیچاره که نه می‌داند برای چه احضار شده و نه می‌تواند با تکیه بر اندوخته های خویش لحظه حضور را در صحنه، زندگی بخشد. نگاهی به تمامی صحنه های جمعیت و سیاهی لشگر این سریال بیندازید آیا لحظه‌ای را به خاطر می‌آورید که تکلیف سیاهی لشگر با خودش مشخص باشد و بداند برای چه آنجا ایستاده است و یا در هریک از اینگونه پلان‌ها عده‌ای بیکار را می‌بینید که منتظر دستوری هستند تا ادای حرکتی را درآورند؟

چه باید کرد؟

برای دستیابی به یک تکنیک، بازیگر باید از خود بپرسد «چگونه می‌توان این عمل را انجام داد؟» در طرح این سئوال است که او روش‌ها و طرق مختلف ویژگی‌های عملکردی شخصی خویش را به زیر سئوال کشیده است و به این ترتیب با هدف بازسازی لحظه‌ای از نقش، شگردها و ترفندهای متعدد را محک خواهد زد، و از آن میان، با کمک مربی روشنگر خود، به یک سری انگیزه‌های درونی خویش دست خواهد یافت که هر یک باعث عملی ویژه می‌شوند و با بیرونی کردن این احساسات درونی و ابراز آن‌ها توسط اندام خود حرکات و اشاراتی را ابداع خواهد کرد که حلقه‌وار زنجیر عمل خاص و بکر آن لحظه، و در نتیجه تمامی نقش، را خواهد ساخت.

آرتو بازیگر را به مانند ورزشکاری می‌داند که یافته‌های روانی خویش را در بدن خود منعکس می‌سازد. بدیهی است چنین روشی (اگر به صورت نادرست و قراردادی با آن برخورد کنیم) بازیگر را در نهایت به یک تکنیسین بدل می‌کند که انباری از حرکات مشخص در اختیار خواهد داشت و در ازای هر یک از عکس العمل‌های روانی و درونی خویش یکی از این حرکات را ارائه خواهد داد. چنین تعبیری روش **مایر هولد** را به یاد می‌آورد که اساس آن بر دیسیپلین رفتاری و بیرونی گذاشته شده است، و بازیگر را به کسب نوعی فرهنگ و اژه‌های رفتاری ترغیب می‌کند. بازیگر در چنین شرایطی در نهایت دارای یک سری کلیشه و حرکات تیپ شده خواهد بود و هر نقشی را با آمیزش ترکیبی از این واژه‌های رفتاری اجرا خواهد نمود. چنین بازیگری در نهایت زبردستی و تجربه کلیشه کاری را می‌ماند که از حرکات بخصوصی به عنوان فهرستی از الفبای مشخصی استفاده کرده، پروسه تکاملی نقشی را به مانند شعری می‌سراید که از تعداد محدودی واژه تشکیل شده باشد. هر چند ریتم و قافیه چنین شعری ممکن است ایراد مشخصی نداشته باشد، اما فاقد جان شاعرانه خواهد بود. حکیم شاید بتواند در لحظاتی کلیه مهره‌های این شطرنج بغرنج را درست حرکت بدهد، اما جان شطرنج باز در او پیدا نمی شود و اگر هم که نگاهش، حرکتش و بیانش درست باشند، به موقع هیچ حسی را به بیننده القا نمی کنند چرا که فاقد جان شاعرانه نقش می‌باشند.. او حتی وقتی که می‌کشد و یا می‌میرد،نمی کشد و نمی‌میرد، حرکات کشتن را انجام می‌دهد.حرکات مردن را انجام می‌دهد. اما بیننده را با این توهم رها می‌کند که چه شد؟ چرا مرد؟ چرا کشت؟ آیا واقعا مرد؟ آیا واقعا کشت؟ در مقایسه، حرکات و اشارات «ابوزبید»، هر چند یکنواخت و تکامل نایافته ، اما از آنجا که از جانبی سرچشمه می گیرد که، آگاه یا ناآگاه، در درون نقش گنجانده شده است، اعمال صددرصد کلیشه‌ای وی او را مانوس می کند و به یاد ماندنی. حال اگر بازیگری بتواند حتی اندکی از جان نقش را دریافته، آن را با تکنیکی که فرا گرفته است ترکیب کند، آن وقت شاهد ارائه بجا و باور کردنی کاراکتری همچون (محمد بن ابی بکر) می‌شویم، که علاوه بر اینکه در صحنه‌ای چون مقابله‌اش با «اشعری» با نشان دادن صادقانه انگیزه‌های اضطراب ، هیجان و حقانیت خویش لحظاتی بیادماندنی را بجا می گذارد، در طول زندگی خود بر پرده نیز بگونه‌ای آرام اما متداوم به دل نشسته، با بیننده ارتباطی سالم و پویا ایجاد می‌کند. در حالی که رفتار کلیشه‌ای و بی جان بازیگر، کاراکتری را بر پرده تصویر می کند که مانند همسر «ابوذر» گویی کلماتی را به حافظه سپرده و برای رفع تکلیف و قبل از اینکه چیزی از خاطرش بگریزد و آن همه را بدون داشتن هیچ حس مشخصی در صورت و اندام خویش، به دست تهید ست بیان می سپارد. و یا مرد بلوی که هنگام موعظه برای مردم گویی برای هر جمله حرکتی از پیش موزون شده را تعبیه کرده است، و سخنرانی را می‌ماندکه در مقابل

●بازیگری یعنی پاره، پاره کردن ماسک های زندگی روزانه، یعنی بیرونی کردن درون خویش.

جمع کثیری مطلبی را که خود نیز به درستی از مفهوم آن آگاهی ندارد، با استفاده از متد **باغچه‌بان** ارائه می‌دهد.

حتی بعضی از بازیگران بنام ما نیز از این قاعده مستثنی نیستند. مثلا اگر از بازیگری چیره دست و با تجربه دست‌هایش را بگیرید و با این وسیله حرکات او را محدود کنید(بجز یکی دو مورد بسیار خاص) از بازیگری او چیزی که به خاطره بتوان سپرد به جای نخواهد ماند، و اینگونه است که فرهنگ محدود کننده حرکات رفتاری، بازی چنین بازیگر پرقدرتی را در دو کاراکتر کاملا متفاوت، کاملا یکسان و مشابه جلوه می دهد. در حالی که استفاده خلاق از همین فرهنگ واژه‌های رفتاری و ترکیب آن با عکس‌العمل‌های بکر و خود رو ناشی شده از لحظات زندگی روزمره که استانیسلاوسکی و گروتفسکی هر دو بر آن تکیه فراوان دارند، می‌تواند **آل پاچینو** را قادر به خلق دو موجود کاملا متفاوت در دو فیلم صورت زخمی و بوی خوش زن بکند و از او هنرپیشه‌ای نمونه بسازد. در حقیقت این دو، (فرهنگ واژه‌های رفتاری و عکس‌العمل‌های بکر و خودرو ناشی از تجربه لحظات زندگی روزمره) مکمل یکدیگرند و یک بازیگر خوب می‌تواند با آشنایی کامل و صادقانه با این دو و ترکیب خلاق آن‌ها با یکدیگر دست به آفرینش نقش‌هایی بزند که علاوه بر اینکه هر یک بکارت و تازگی خویش را دارند، از او نیز هرگز

●بازیگر باید ورای عادت زندگی کند، باید با روزمره‌گی تحلیل نرود و از روتین خسته کننده و یکسان بگریزد.

یک «تیپ» نخواهند ساخت. مریم در خلوتش با مروان صحبت از این می‌کند که «خواب راحت خیال راحت می‌خواهد» اما در تمامی اندام، سیما و چشم هایش آرامش کامل وجود دارد. نه «خیال» ناراحتی در او می‌بینیم که «خواب» ناراحتی را باعث شده باشد و نه نگرانی از آنچه قرار است پیش بیاید. او در ادامه صحبت‌هایش از ترس و اضطراب و عشق و نفرت سخن می گوید، اما این همه با اشارات و حرکات او کاملا بیگانه است. ابوذر تشنه و خسته به کنار برکه‌ای می‌رسد. آب تازه است و جان بخش و همه عوامل برای ارائه خوب یک لحظه مهیا است، اما او آن چنان غیر طبیعی و کلیشه‌ای آب را به سوی صورت خویش پرتاب می‌کند که نه در آب فرحبخشی احساس می‌شود و نه در او نیازی به این تازه جانی. در چنین لحظاتی که مسئله کارگردان مشکل پاک شدن گریم صورت بازیگر در اثر اصابت آب است، حتی بیشتر از موارد معمولی، احتیاج به تمرکز وجود دارد، و درک درونی نقش، دوری از کلیشه را بیشتر ایجاب می‌کند نه توسل به کلیشه ای از پیش ساخته. حرکات و بیان کلیشه‌ای اما اگر در لحظه‌ای از ارائه نقش خودنمایی کرده و تمامی تحول نقش را در برنگیرد، بیننده خوش بین و علاقمند می‌تواند آن را نادیده بگیرد. اما وقتی کاراکتری مانند قطام در تمامی لحظات زندگیش بر پرده از این کلیشه ها استفاده کند تنها یک بعد خود را به معرض ارائه گذاشته است (بعد اشرافی بودن و زیبایی زبانزد داشتن). در نتیجه حرکات او آنقدر تکراری و نا تازه جلوه می‌کنند که سرنوشت او را برای بیننده بی‌اهمیت جلوه می‌دهد، و بیننده در مدت کوتاهی پس از معرفی کاراکتر، اگر جاذبه کلامی و تاریخی نقش نباشد، از دیدن او خسته می‌شود و از وجودش بی‌تفاوت می گذرد.

بازیگری یعنی پاره پاره کردن ماسک‌های زندگی روزانه. یعنی بیرونی کردن درون خویش. یعنی عریانی، نه برای اعلام وجود کردن و خود نمایی، بلکه برای کشف درون. خود ستایی و خودنمایی، بازیگر (و هر هنرمند دیگری) را به مجسمه‌ای تبدیل می کند که در نهایت زیبایی تنها شایسته قرار دادن در موزه‌ها است، و تقدیر و تحسین لحظه‌ای گروهی تماشاگر، و نه چندان تاثیر گذار و به یادماندنی.

عمل بازیگری عمل جدی و خطیر مکاشفه است. روش بازیگری چیزی نیست که بتوان آن را به سادگی تعریف کرد و دستورالعمل صادر نمود. خلق یک نقش مانند لحظات یک زندگی آن چنان بکارت و بی‌سابقگی نیاز دارد که نمی‌توان برای آن جزوه‌ای تحریر کرد که با خواندن آن بازیگری معمولی به بازیگری برجسته تبدیل شود، و یا غیر بازیگری به بازیگر. بازیگری رابطه انسان است و احساس. چگونه می‌توان شخصی را که در نهایت آرامش برونی دردی را در درون خویش می‌پرورد توصیف کرد؟ اما همین شخص می‌تواند با نگاهی ظریف و مملو از احساس صادقانه در نهایت خونسردی درد خویش (یا شادی و یا درگیری های دیگر عاطفی خود) را به ما بفهماند. و اینجاست که کار یک بازیگر در ارائه صادقانه چنین حسی بسیار دشوار می‌شود. اگر این بازیگر، بازیگر تئاتر باشد و قرار باشد نقشی را از ابتدا تا انتها به صورت جلو رونده زمانی ارائه دهد، می‌توان امیدوار بود که، اگر او را به کار پردیسیپلین و مداوم خویش با پشتکاری وفادار مانده باشد، امکان دارد که تماشاچی در پرده‌های دوم و سوم و چهارم با او ارتباطی صادقانه برقرار کند. اما در اینجا او جلوی دوربین است. دوربینی که بیرحمانه فرصت تکامل منطقی مداوم نقش را از بازیگر می‌گیرد و او را شقاوتمندانه در موقعیتی قرار می دهد که فرصت خلق لحظات پس و پیش آن را ندارد، و از او نماهایی را ضبط می‌کند که اختیار ارائه کامل نقش را با تمام بدن از او گرفته است. در اینجاست که «بی دلیل راه» نمی‌توان «بکوی عشق» پای گذاشت. در اینجاست که تنها یک صحنه رقص بوی خوش زن‌آل پاچینو را وامی‌دارد که شش ماه زیر نظر مربی خود کار کند و لحظه به لحظه آن را بسازد. نه اینکه بازیگر در آن واحد چندین نقش متفاوت را بازی کند و هر یکی را در مدتی کوتاه سر هم بندی کرده، مزدش را بگیرد و برود.

کشش نمایشی

در صحنه برخورد معاویه و ابوذر، ابوذر از حالت عصبانیت تا جایگاه قانع کردن رفیق (یا رقیب) پیش می‌رود. او از انگیزه هایی چون ترس، تهدید، ترغیب، تطمیع و احساس گناه استفاده می‌کند تا معاویه را در شورشی که منظور اصلی اوست قانع کند. در برخورد این دو کاراکتر یکی سعی در این دارد که «بازی» را ببرد و دیگری تلاشش در این است که «بازی»را نبازد و این برخورد است که کشش نمایشی را به وجود آورده، دیدن ماجرا را برای بیننده جذاب می‌کند. اما ابوذر پایان صحنه را درآغاز صحنه بازی می‌کند. از همان آغاز آنچنان بی‌انگیزه عمل می‌کند که عمل او نه درمعاویه اثری می‌گذارد و نه در تماشاچی. در قسمتی از همین صحنه ابوذر دو مرد کاملا متفاوت را در کنار هم قرار می‌دهد تا نشانی باشد بر اثبات گفته او با معاویه. اما برخورد یکسان او با این دو مرد حرکات او را تبدیل به دستورالعمل‌هایی می‌کند از پیش تعیین شده و بی‌جان. نه ابوذر برنده می شود و نه معاویه بازنده و نه در بیننده تنش و کششی به این بازی پیدا می‌شود. و صد البته سیاهی لشگر بی جان و روبات گونه نیز بر این مهم کمکی نمی کند. حال همین ابوذر وقتی در مسجد ظاهر می‌شود بسیار نرم عمل می‌کند. انگیزه‌هایش مشخص است و صدایش هم آوای حرکات، و باز بیننده به تماشای بازیی خوب، نرم و باور کردنی، اما لحظه‌ای، می‌نشیند. عدم تداوم منطقی کاراکتر، شاید بیش از هر نقش دیگری در ولید وجود دارد. کاراکتری که چند سال از آغاز زندگیش بر پرده تا پایان آن می‌گذرد، هزاران اتفاق بر او می‌افتد که کمترین آن‌ها حتی رستم را زال گونه سپید موی خواهد کرد، و حتما تعدادی از تماشاگران را به سکته قلبی و مغزی دچار، اما خم به ابروی این کاراکتر نمی‌آورد و او را همچنان که در

لحظات اول شاهد بودیم نگاه می‌دارد. نقشی که بعد از یکی دو قسمت اول از خودش خسته می‌شود و عطای خود را به لقای خویش می‌بخشد و جز در لحظاتی بسیار محدود بر پرده «زندگی» نمی‌کند.

بازیگر باید آماده ایثار باشد و مکاشفه. او به آن خلائی احتیاج دارد که با پر شدن مداوم و خالی شدن پی در پی به دست می‌آید. به زخم پذیری و پذیرا بودن. به عجزی که از نهایت قدرت به دست می‌آید. به تواضعی که در نهایت غرور عاید می‌شود. به بی‌خدایی که از نهایت خداپرستی حاصل می‌شود. به عشق حلاج گونه. به عریان کردن درون خویش و ایثار آنچه دارد در راه عشق نقشی که قرار است کالبد او را برای نزول خویش انتخاب کند. و این یعنی پایان روزمره گری و آغاز تازه و بکر انسانی دیگر در درون بازیگر. اینجاست که در ارائه نقش، بازیگر دیگر کاملا خود خویش نیست، آمیزه‌ای است از خود خویش و خود نقش، از معشوق و عشق، از عاشق و عشق، از عشق و عشق. در اینجاست که دیگر از نمادها و اشارات کلیشه ای استفاده نمی‌شود، بلکه هر حرکت نقش بکارت و تازگی انسانی تازه را دارد. (البته نوعی از نمایشی خاص هست که ایجاب می‌کند بازیگر در آن از رفتار کلیشه‌ای و از پیش قرار داده شده استفاده کند. از قبیل بعضی از فرم‌های تئاتری ژاپن ، هند و سرزمین خودمان). جالب این جاست که چنین نوعی از بازیگری، که بعضی از اساتید معاصر غربی آن را تنها راه نجات هنری می‌دانند که دنیا یی را تحت تاثیر خویش قرار داده است، از فرهنگ خاص ما چندان هم به دور نیست. شاید اگر هشیار باشیم بتوانیم از این همه سود برده، راه خود را به سوی نوعی از بازیگری ایرانی باز کنیم. چیزی که تا به حال وجود نداشته است. بازیگر زمانی به اوج خلاقیت حرفه ای خویش می‌رسد که عملی را که انجام می‌دهد در اوج اخلاص باشد که خود او در اوج اخلاص باشد که پرده از خویش بر داردو خود را صادقانه بگشاید و از طریق اشارات و حرکات اندامش، ایثارگرانه انگیزه‌های درونی خود را بر تماشاچی عیان کند. وقتی چنین صداقتی در عضوی زنده پدیدار می‌گردد یک انگیزه درونی و تحریک کننده از طریق نوع خاصی از تنفس، ریتم بکری از تفکر، و چرخشی تازه در خون بازیگر به خود آگاه او راه می‌یابد. نه اینکه این بکارت و تازگی خاص و خود رو هرج و مرج فکری و منطقی و آنارشیسم رفتاری وی را باعث شده، او را در ورطه‌ای از «باید»ها و «نباید»ها غرق کند، بلکه او را در دنیایی از خلاقیت و تازگی شناور خواهد دید کرد و از این غوطه وری است که تماشاچی اصل خود را می‌یابد و از طریق تفاهم یا تضاد با نقش، به درون خویش پی می‌برد. و این قدمی است در راه رسیدن به اوج اندام بازیگر که در آن آگاهی ذهنی و نه تفکر با قوه محرکه آنی و خودرو عجین شده، کودک نقش را با میراثی از تازگی‌های شخصی و خصوصیات به ارث برده شده، متولد می‌کند. به عبارت دیگر وقتی حرکتی که بازیگرانجام می‌دهد کامل باشد (کمالی که از معاشقه این دو منتج شده است) آن گاه، حتی اگر ما را از قدرت‌های تیره گون و سیاه بخت شیاطین افسانه‌ای محافظت نکند، حداقل ما را به سوی یک سری عکس العمل‌های درونی و ناآگاه ذهنی خویش سوق خواهد داد که در اثر آن قادر خواهیم بود از اندرون خویش با نقش، رابطه‌ای امروزی و معاصر را ایجاد کنیم. رابطه‌ای که سوای سابقه تاریخی نقش و قدمت اسطوره‌ای آن انگیزه انسانی بیننده را در درون او بیدار می کند و پلی را باعث می‌شود که انسان را در طول اعصار به گونه‌ای خاص از سایر موجودات مجزا جلوه داده است و آن وقت است که ما می‌توانیم زندگی را شروع کنیم. شروعی با استفاده از کلیه امکانات روزمره خویش، نه فقط بخشی از آن‌ها، به اینگونه که اکنون داریم. روزمره گی و یکسان بودن شب و روز ، زمستان و تابستان، هیجان و سکون ، آرامش و طوفان در میان گروه سیاهی لشگر چنان عیان است و همه جاگیر که به ندرت لحظه ای را می‌توان به خاطر آورد که در آن حرکتی با نوایی از فردی از آنان در ذهن خلاق بیننده بجای مانده باشد. برای مثال لحظه ورود «وردان» در بین مردمان که بر در خانه خلیفه جمعند را به یاد بیاورید، این یکی از مهم‌ترین لحظات تاریخی این سریال خاص به نظر می‌رسد. لحظه‌ای که بواقع سرنوشت ساز است و تاریخ پرداز. اما این جماعت از شور و شوق تهی، حتی در مقابل کشته شدن ناجوانمردانه یکی از صحابی پیامبر بی‌تحرک و خالی از جنب و جوش می‌مانند. درست مثل دسته‌ای کارگر ساختمان که هر روز زندگی‌شان را بر سر گذری در انتظار کار فرمایی سپری کرده اند که قرار است یکی یا دوتای آن ها را برای کاری موقت و موضعی اجیر کنند. در این میان هیجان مرد شهید حتی از کارگری که برای کار روزانه اجیر شده است نیز کمتر است. او همچنان ایستاده و منتظر فرمان «حرکت» است تا دست به سوی سینه‌ای که تیری بر آن استوار گردیده ببرد و خود را به گونه‌ای که حتی هیچ کودک از مدرسه گریزان سراغ کیف و کتاب نرفته، بی‌تفاوت به چنگال مرگ بسپارد.و وردان ،که به راستی تنها هیکلی درشت و مردانه دارد، با حرکتی بسیار کلیشه‌ای غیرت مردانه خود را به محک می زند اما با کوچکترین ممانعتی خاموش می‌ماند. همین کارآکتر که در معدود لحظاتی، چون برخوردش با قطام پس از ادعای کشتن خلیفه، چنان ظریف و و رای روزمره گی عمل می کند، در اکثر صحنه‌های فاقد هرگونه شخصیت پردازی موثر می باشد. تا به آن جا که حتی باور اینکه سربازی هم به فرمانی از او گوش فرا دهد برای بیننده غیر ممکن است، چه رسد به سردار امیری بودن و نگهبان قصری. همین «این مباد آن بادهای» روزانه و قراردادی در «علی ابن وهاب» سردرگمی و هرج و مرج فکری‌ای را می‌آفریند که با وجود اینکه در رابطه با ابا قطام انرژی خلاقه خود را از راه انگیزه توطئه طلبانه و مکارانه‌ای بجا و واقعی به نمایش می گذارد، اما لحظه‌ای بعد در روبه رویی با با نوی سیاه چشم کوفه عنان تداوم شخصیت از دست داده، بی دلیل و بی انگیزه «جل الخالق» گویان تا حد شیئی ناچیز سقوط می کند.

از بالای صلیب

بازیگر به مثابه شهیدی است که زنده زنده به آتش

کشیده می‌شود و تا آخرین لحظه از صلیب خویش ما را، با اشارات و حرکاتی، به پذیرایی پیامی که حامل آن است، دعوت می کند. بدیهی است که این اشارات در عین خلوص و صداقت، بایستی آشکار و واضح باشندو روشن و اشتباه ناپذیر. اشاراتی خاص و ویژه، نه اشاراتی عمومی و همگانی و همه‌گیر که سعی در ایجاد ارتباط با همه چیز دارد و با همه کس. و غالبا با هیچ چیز و هیچ کس ارتباطی ایجاد نمی کند . اشاراتی که از علائم راهنمایی انتظار می‌رود، که در عین مهم بودن و حافظ جان بودن پس از مدتی از یاد ما می‌رود و اگر نگاهی به آن‌ها داشته باشیم تنها از روی عادت است و روزمره گی. بازیگر باید ورای عادت زندگی کند، باید با روزمره گری تحلیل نرود و از روتین خسته کننده و یکسان بگریزد. او باید هر لحظه را به صورت وداعی با گذشته بداند و شروعی برای آینده ای نامعلوم . او باید در لحظه زندگی کند. در نقشی که می‌آفریند باید با زندگی چنان برخورد کند که هیچ چیز از فردای آن نمی داند. که اطمینانی بر آینده آن نیست،

که گویی همین آخرین لحظه زندگی اوست، و این نفس، آخرین نفس واین انگیزه، آخرین انگیزه. در چنین شرایطی است که هر لحظه نقش در اوج زندگی او می گذرد و او عاشقانه آن لحظه را تجربه می کند. و به این طریق است که هر آنچه گفته می‌شود، هر آنچه دیده می‌شود و هر آنچه انجام می‌پذیرد از تازگی ای سرچشمه می گیرد که به مانند تجربه‌های اولیه کودکی است. که برای نخستین بار روی دوپا ایستاده است. هیجان چنین کودکی را به یاد بیاورید. هیجان دیدن چنین لحظه‌ای رامرور کنید. در چنین مواقعی است که نه تنها خود کودک بلکه شمای بیننده نیز از هیجان سرشار می‌شوید و برای لحظه‌ای همه چیز دیگر را فراموش می کنید. تمام لحظات کار یک بازیگر بر روی نقش باید از تجربیاتی چنین آکنده باشد. کلیه دفعات خلق دوباره آن نقش در مقابل دوربین و یا بر روی صحنه نیز باید

لحظاتی چنین مهیج را در بربگیرد. به عبارت دیگر بازیگر باید از نوعی «کودک گونه بودن» شروع کند و با نوعی «کودک گونه تجربه کردن» ادامه دهد. همه کار بازیگر بر روی خود و بر روی نقش از این لحظه شروع می‌شود. تمامی دیسیپلین و پشتکار حرفه‌ای او باید در جهت خلق مجدد این لحظات ادامه پیدا کند. تفاوت بازیگر و کودک تنها در میزان آگاهی او است از این «کودک گونه بودن» و مهارتش در تکرار تازه لحظات پیشین. خلق دوباره آن چیزی که در طول تمرین به آن دست یافته و ارائه مداوم این «کودک گونه تجربه کردن»، تا به آن حد که خود او همه چیز را برای اولین بار تجربه کند. در مقابل چشم تیزبین دوربین و ذهن فعال تماشاگر هر لحظه را برای اولین بار بسازد و به این ترتیب تازگی و بکارت خویش را همیشه حافظ باشد. بازیگری که فاقد یکی از دو عامل فوق باشد و یا طریقه ترکیب این دو را نداند قادر به خلق لحظه به لحظه نقش نخواهد بود. او حتی اگر موفق به دریافت بکارت لحظه‌های نقش نیز بشود، قادر نخواهد بود این بکارت را تکرار کند و مداوم و مکرر آن را در مقابل چشمان بیننده بیاورد. به عبارت دیگر حرکات او، رفتار او، و اندیشه های او کهنه می‌شوند و بیات. او حتی اگر در نهایت خلوص هم باشد، نمی‌تواند لحظه به لحظه تکامل یک نقش را بسازد. حرکاتش از پیش تعین شده می‌شود و به اصطلاح آخر لحظه را در اول لحظه بازی خواهد کرد و در نتیجه تماشاچی را تحت تاثیر نخواهد گذاشت. به کتابی می‌ماند که پایانش را بدانی و اگر دوباره می‌خوانی‌اش تنها برای فریب خویشتن است و یا نگرشی پژوهشگرانه به طریقه کاربرد کلمات و جملات در آن. سعد در آتشکده کوچک خود چنان شخصیت خویش را لحظه به لحظه ظاهر می‌سازد و علاقه‌اش را به کتب مذهبی و مراسم ایرانیان قبل اسلام ذره به ذره به دیگر بازیگران و در نتیجه به تماشاچی عیان می‌سازد که نه تنها به هیچ وجه در اول صحنه انتظار آنچه را در آخر آن اتفاق می افتد نداریم، بلکه از این همه تداوم و آشکارسازی قدم به قدم شوقی فراوان وجود ما را می گیرد. شوقی که توجه ما را هر چه بیشتر بر شخصیت سعد و کلام او جلب می کند. شوقی که حتی ما را به آن وامی‌دارد که گذشته عیان شده بر پرده او را در ذهن خویش مرور کنیم و در آن تفکر نماییم، شاید بتوانیم دلیل این تغییر علائق شخصی او را دریابیم. اما در برخورد ابوذر با کعب همان لحظه آغاز، پایان پلان در اختیار ما قرار می گیرد. کافی است در همان فریم‌های آغازین دقت کنیم و به درستی درخواهیم یافت که هیچ یک از این دوکاراکتر در پایان پلان، دیگری را قانع نکرده به دنبال کردن خویش وادار نخواهد کرد. صحنه ورود وردان به خانه ولید و خبر از اوضاع متشنج کوفه نیز چنین صحنه‌ای است. در همان ابتدا تکلیف آخر پلان کاملا معلوم است. در بسیاری موارد این آشکار سازی مخرب و هیجان کش از نشنیدن دو کاراکتر حرف یکدیگر را، رخ می‌دهد. بازیگران به حرف یکدیگر گوش نمی‌دهند و گویی انتظار لحظه‌ای را می کشند که نوبت به آن‌ها خواهد رسید و فرصت هنرنمایی به دست خواهند آورد. برای نمونه در صحنه قطام و برادرانش هیچ یک از کاراکترها توجهی به گفته آن دیگری ندارند و همین طور در صحنه‌ای که مروان و ولید از کمبود آب می‌نالند و پایان زندگی خویش را به چشم می‌بینند. اما وقتی بازیگری تمامی حواس خود را برای درک کلمات بازیگر مقابلش جمع می کند، لحظه‌ای خلاق به وجود می‌آید که نمونه آن را در ارائه بجا و موثر نقش والی جدید کوفه، چه در رابطه با فرزندش در مزرعه چه در رابطه با دزدان در بیابان و چه در رابطه با جماعت رجل کوفه در مسجد می‌بینیم. شاید انگیزه‌های درونی چنین بازیگری به تنهایی، اگر توجهی به کلام و گفته دیگر بازیگران نمی‌داد بیننده را به باور اخلاص و ایمان او وانمی‌داشت. او بیننده را از طریق کلام دیگران نسبت به خود، جلب می کند و از طریق مکر این وآن سادگی خویش را تحمیل می کند.

چگونه می توان...

تمامی روش‌های آگاه آموزش بازیگری و تربیت بازیگر، همواره خود را با این سئوال درگیر دیده‌اند که «چگونه می توان این عمل را انجام داد؟» این «چگونه» همان چیزی است که کلیه فعالیت حرفه‌ای یک بازیگر را در برمی گیرد. اما اگر بتوان برای رسیدن به این چگونه راهی را پیشنهاد کرد، به عبارت دیگر اگر بتوان برای آموزش بازیگری روشی را ارائه داد و مثلا «نسخه‌ای پیچید»، شاید در طرح این سئوال باشد که «چه عملی را نباید انجام داد؟» یک بازیگر در طول زندگی خویش با نقشی خاص، در طول مدت خلق آن، باید سئوال «چگونه» را فقط

● بازیگر به مثابه شهیدی است که زنده زنده به آتش کشیده می‌شود واز صلیب خویش ما را به پذیرایی پیامی که حامل آن است دعوت می کند.

یکبار مطرح کند و برای یافتن جوابی بر آن بکوشد. اما به مجردی که او وارد جزئیات مربوط به این «چگونه» گردید، دیگر نباید این سئوال را مطرح کند. طرح چنین سئوالی در رابطه با جزئیات خلق یک نقش، بازیگر را به سوی کلیشه بودن و تیپ ساختن سوق خواهد داد. در این مرحله آنچه باید او از خود بپرسد این است که «چه عملی را نباید انجام بدهم؟» باید به حداقل ها پرداخت. باید به مثابه مثل معروف «کم زیاد است» عمل کرد. وقتی بازیگری از خود می‌پرسد «چه کاری را نباید انجام بدهم؟» در حقیقت دارد از حجم و وزن استریوتایپ شدن و کلیشه شدن نقش می کاهد. او دارد با قطع و برش آنچه فراوان است، با کم کردن حرکات و اشاراتی که معمول است و همه کس آگاه و عموم پسند به یک نوع حرکات و ویژگی‌های رفتاری خاص ،به نقشی دست می‌یابد که تنها از انگیزه‌های درونی او برخاسته و از درک شخصی او از نقش. او با ابراز این انگیزه‌ها از طریق کاربرد اندام حرکتی و صوتی خویش است که می‌تواند تازگی و بکارتی را که از آمیزه عاشقانه

شخص بازیگر با شخص نقش به دست آمده ارائه دهد. به عبارت دیگر با بریدن و از بین بردن هر آنچه که عام است و معمول، او به آنچه خاص است و ویژه دست خواهد یافت. و اگر با دارا بودن تکنیکی که در اثر دیسیپلین کار مداوم و طاقت فرسای او به دست آمده بتواند به تکرار این حرکات و اشارات و اصوات خاص نائل گردد، نقشی را ارائه خواهد داد،که مکررا تازگی لحظه‌های زندگی «کودک گونه» را در بردارد.به این ترتیب بازیگر قادر خواهد بود هر آنچه را که او را آشفته می کند و مشوش از میان برداشته، به آن رهایی مخلصانه‌ای برسد که لازمه خلق انسانی است که تا آن لحظه وجود نداشته . به این ترتیب هر آنچه بازیگر را بر هم می‌زند و در او هرج و مرج فکری و رفتاری ایجاد می کند از او دور خواهد شد و فضای درون و بیرون او را برای کشفی آگاهانه آماده می‌سازد. از طریق همین پروسه کنار گذاشتن آنچه معمول است و همه جا گیر که بازیگر خالی می شود و تهی و نطفه آنچه خلاق است و تازه و بکر در اورشد خواهد کرد و تنها ایثار خلاقانه در او باقی می‌ماند. این یک پروسه آزاد سازی بازیگری است. اگر در طول این پروسه چیزی در بازیگر باقی نماند، این تنها به این معنامی‌تواند باشد که او خلاق نبوده، و در نتیجه فاقد یکی از دو نیروی اصلی و الزامی آفرینش نقشی تازه است. چنین بازیگری در نهایت به مقام کلیشه کاری ارتقا پیدا می کند که مخزنی از حرکات و اصوات خاص را دارا است و بقالی را می‌ماند که کالایی محدود را با قیمتی متفاوت عرضه می کند.

مسئله اصلی این است که بازیگر نباید برای دوربین بازی کند، نباید به خاطر تماشاچی حرکات خاصی را ارائه دهد، بلکه او باید در مقابله با دوربین عمل کند. در مواجهه با تماشاچی روبه‌رو شود. او باید با ایثار خویش یک بازی دقیق، بکر و صحیح را در جلوی تماشاچی بازی کند. بازی ای در نهایت خلوص و دیسیپلین. او باید از طریق نقش خود را به تماشاچی ارائه دهد و در این ارائه دادن هیچ چیز را از تماشاچی دریغ نکند. او باید خود را، تمامی خود را، باز کند، عریان کند، نبندد و پنهان نکند. چرا که این بستن و پنهان کردن خودنمایی است و خودستایی، نشئت گرفته از غروری حقیر. بازیگر باید توانایی آن را داشته باشد که در میان مرز رویا و واقعیت و با استفاده از اندام حرکتی و صوتی خویش واقعیات انگیزه‌های درونی خویشی را به معرض نمایش بگذارد سئوالی که در اینجا مطرح است اما، این است که آیا دریافت و ارائه همه این انگیزه‌ها در همه لحظات تنها بر دوش شخص بازیگر است؟ آیا اوست که باید همه چیز را کشف کند، بشناسد و ارائه دهد و در این راه خود را کاملا ایثار کند؟ اگر چنین است پس نقش کارگردان و یا بازیگردان چه است؟ اگر وجود کارگردان تنها به دلیل دادن میزانسن خاصی است و کنترل ترافیک صحنه، پس هر پاسبانی که در چهار راهی ترافیکی را کنترل می کند، کارگردان است.

درست است که تا انگیزه نباشد و شناخته نشده باشد عمل بازیگری انجام نمی گیرد، اما این بازیگر نیست که الزاما باید خود انگیزه را کشف کند، آن را انتخاب کند، انگیزه درست را از نادرست تشخیص بدهد و درخلق نقش از آن سود بجوید.اگر این همه را تنها بازیگر انجام بدهد، پس چگونه می توان مطمئن شد آنچه او یافته؛ با دید کارگردان از آن نقش خاص همخوانی دارد؟ در اینجاست که به مشکل خلق نقش‌هایی برمی‌خوریم که اصلا آن چیزی نیست که در مخیله کارگردان نطفه بسته بوده است. واقعیت این است که این بازیگردان است و کارگردان که ماه‌ها قبل از تقسیم نقش باید انگیزه‌های لحظه‌ای هر نقش را دریافته، آن‌ها را در جدول مخصوص به خود تقسیم بندی کند. و اگر انتخابی برای نقشی صورت گیرد حتما باید با در نظر گرفتن این انگیزه ها باشد و تطبیق خلاق آن‌ها با انگیزه های درونی و قابل ارائه هر بازیگر، نه فقط با تطبیق ویژگی‌های فیزیکی یک بازیگر با نقش. این بازیگردان است که در طول تمرین و مکاشفه نقش« دلیل راه» گونه و دخول روح نقش را در کالبد بازیگر هموار می کند و در طول کار او را به کشف خلقیات و خصوصیات نقش رهنمون می شود. این وظیفه بازیگردان است که فضایی را ایجاد کند که در آن بازیگر در نهایت احساس امنیت خود را رها کرده، خویشتن خود را ویران کند. و باز این بازیگردان است که چونان پدری مهربان و مربی‌ای دلسوز پیکره نقش را بر قامت بازیگر می‌تراشد و بر این «سقف» شکافته شده «طرحی نو» می‌اندازد و از پوست و گوشت و استخوان بازیگر سود می‌جوید تا روح و روان نقش را کالبدی تازه بدهد و به این ترتیب رابط درک عاطفی بیننده باشد با نقش، و در نتیجه سیر و سلوک روانی بیننده در درون خویش. و تنها در این صورت است که بازیگر از خطر تیپ ساختن درامان می‌ماند و هر نقش تازه او، هر چند از لحاظ فیزیکی مشابه نقش‌های دیگر، اما به مانند انسانی تازه متولد؛ بکارت تجربه لحظات زندگی خود را خواهد داشت. در دنیای بازی، بازیگری و در ممالک مختلف روش‌های متعددی برا ی تعلیم این هنر به وجود آمده است. هر یک از این روش‌ها با وجودی که مکمل روش‌های پیشین بوده‌اند، خصوصیات فرهنگی ویژه آن کشور خاص را دارا بوده و از آن‌ها برای ایجاد ارتباط بهتر با هنرجو و با بیننده استفاده کرده‌اند. برای مثال وقتی شیوه تعلیم بازیگری استانیسلاونسکی به آمریکا می‌رود استادانی چون **لی استراسبرگ، استلاآدلر و اوتاهاگن** که خود از جویندگان دست اول روش استانیسلاوسکی بوده‌اند، شیوه وی را تعدیل کرده، با فرهنگ جامعه آمریکا تطبیق می‌دهند و به این ترتیب این روش را از آن خود می کنند و آن وقت به تعلیم آن می‌پردازند. در نتیجه نوجوانانی مستعد چون **مارلون براندو، داستین هافمن، رابرت دنیرو و آل پاچینو** تربیت می‌شوند که آوازه خلاقیت و آشنایی تکنیکی آن‌ها باهنر بازیگری در جهان زبانزد می‌باشد. در سایر نقاط دیگر جهان نیز روش استانیسلاوسکی با ابداعات دیگران در هم آمیخته، پدیده‌هایی تازه را در تعلیم هنر بازیگری باعث می‌شود، که مشهورترین آن‌ها شیوه گروتفسکی در لهستان است. در ایران ما اما، روش تعلیم بازیگر نیز مانند بسیاری چیزهای دیگری کاملا به صورت دست نخورده (البته با تعابیری غالبا ناکامل و غلط) و وارداتی به محک گذاشته می‌شود، بی‌آنکه اصراری بر در هم آمیزی خصوصیات فرهنگی ما ایرانیان در آن باشد. از این رو است که ما روش بازیگری ایرانی نداریم. یا حداقل فعلا نداریم و اگر همین گونه پیش برویم هرگز هم نخواهیم داشت. در نتیجه پر بی‌ربط نیست اگر بازیگر ما نیز در گونه گونی این روش‌های وارداتی، گیج و گم بماند.

جالب این است که روشی مانند شیوه‌ای که گروتفسکی پیشنهاد می کند، به خاطر تاثیرپذیری فراوانش از فرهنگ‌های شرقی، به سنت‌های فرهنگی ما بسیار نزدیک است .البته اگر هنوز درگیری‌ها و برخوردهای عاطفی درون گرایانه و خودشناسانه **مولوی، عطار و حافظ** را جزیی از فرهنگ خویش بدانیم. گروتفسکی از رها شدن بازیگر سخن می گوید او از لزوم وجود راهنمایی صحبت می کند که بازیگر را به این رها شدگی رهنمون شود و مولوی این راهنما را در وجود شمس می‌بیند. گروتفسکی از آشنایی خود با خویش صحبت می کند و آن را پایه و اساس ایجاد نقش می‌داند و وجود فیزیکی بازیگر را مانع یکی شدن این عاشق و معشوق می‌داند و حافظ می گوید «میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست / تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز» گروتفسکی از عروج بازیگر به عرش اعلای هنر سخن به میان می‌آورد. وقتی او راه عریان شدن آگاهانه از دستار روزمره‌گی را در پیش بگیرد، حلاج خود به این عریانی عمل می کند و بر فرازی ورای روزمره‌گی اسطوره می‌سازد و...

باشد که پویندگان جوان راه این هنر، نظری به فراسوی فرهنگ خویش داشته باشند و صادقانه در مسیری قدم بردارند که هر چند از پیشینیان بجا مانده. اما ره به مقصد موعود دارد.

* البته در قسمت‌های بعد شاهد بازی های بسیار بهتری بخصوص از کاراکترهای عمروعاص و مروان بوده ایم که بماند برای بعد....

گفت وگو با «محمود کریمی حکاک» کارگردان و مدرس تئاتر

هنر از بازار عقب افتاده است

قسمت اول

* به نظر شما تئاتر چگونه زنده است؟

- امروزه در ایران جشنواره های مختلفی برگزار می شود و درواقع ما بیشتر درطول سال فعالیت تئاتری زیادی نمی بینیم و هر وقت قرار است جشنواره ای برگزار شود و عده ای به کار تئاتر روی می آورند و بعد از جشنواره همه چیز تمام می شود. تئاتر تا زمانی که من زنده ام، زنده است. وقتی من وجود نداشته باشم تئاتر من هم با من می میرد و دیگر وجود نخواهدداشت. تئاتر، همانند سینما نیست تا بر روی سلولوئید چاپ شود و ماندگار بماند. درنتیجه ما همواره نیاز به نیروی جوان و دانشجو داریم، و یادمان باشد که همواره این نیروی جوان باید بالاتر از نیروی قدیمی قرار بگیرد یعنی به جایگاه بهتری برسد. اما دربارهٔ جشنواره ها تا آنجایی که بنده پی گیر بوده ام در دو دههٔ گذشته، جشنواره ها فقط و فقط کارشان جمع کردن آمار بوده و این آمارها در برههٔ تاریخ هیچ ارزشی نخواهدداشت. اصلاً مهم نیست که ما در سال ۱۳۶۹ مثلاً ۱۸۵ تئاتر روی صحنه داشتیم، مهم این است که هیچ کدام از آنها در ذهن نمانده است. پس جشنواره موقعی خوب است که آموزش خوب داشته باشیم. آموزش خوب موقعی خوب است که استاد ما درک کند که احتیاج به تحقیق و مطالعهٔ بیشتری برای به روز درآوردن دانش خود دارد. وقتی استاد خود را به لحاظ دانش تکمیل کرد که البته لازمهٔ اینکه استاد بتواند درپی دانش برود این است که به لحاظ معاش تامین باشد و مجبور نشود که برای تأمین زندگی مسافرکشی کند یا مثلاً هفته ای ۴۰ ساعت اضافه کار کند و دانشجو فرصت این را داشته باشد که آثار مختلف را ببیند و تجربه کند، آنوقت او خواهدتوانست تجربیات خلاقیت های دانشجو را تقویت کند و این خلاقیت ها بتواند در فضایی نمود پیدا کند که خالی از غرض باشد و اگر در آن فضا دانشجو مورد نقد ساختاری قرار گرفت آنوقت دانشجو و نیروی جوان مرتباً رشد خواهدکرد. وقتی که تئاتر دانشجویی تجربی و حرفه ای ما به این ترتیب جلو رفت، بعد از یکی دو دورهٔ ۴ ساله جوان ها و نوجوان هایی که الآن در دبیرستان درس می خوانند و علاقه به تئاتر دارند، دانشجویان خوبی برای رشتهٔ تئاتر خواهندبود، و دانشجویانی که الآن تحصیل تئاتر می کنند ویژگیهای تئاتر خوب را درک کرده و حرفه ای های خوبی خواهندشد. به این ترتیب می بینیم که یک سرمایه گذاری درازمدت برای تئاتر لازم است تا تئاتر ما روی غلتک بیفتد آنوقت کم کم به تئاتر جهان خواهیم رسید. درست است که ما دهها سال از تئاتر دنیا عقبیم اما می توانیم این فاصله را در مدتی بسیار کوتاه طی کنیم، امابا سیاستگذاری درست و برخورد درست با کسانی که کنندهٔ این کارند نه با رفیق بازی و رابطه. بنده خودم چندین طرح عملی و کم خرج در این مقوله به حوزهٔ هنری، مرکز هنرهای نمایشی و حتی شهرداری تهران ارائه داده ام. طرح های کاملی که بصورت مکتوب و با ضمانت اجرائی ارائه شده و با سرمایه گذاری اندك در زمانی کوتاه می تواند تئاتر ما را در سطح دنیا مطرح کند، البته درصورتی که واقعاً علاقه ای به پیشرفت تئاتر وجود داشته باشد. اما متأسفانه از یک طرف سیاستگذاران به هر علتی گویا نمی خواهند کاری در این زمینه بشود و از طرفی هنرمندان هم می ترسند -چیزی که در روانشناسی به آن ترس از شکست گفته می شود و درواقع ترس از موفقیت است! ببینید در مملکت ما هنر از بازار عقب افتاده. بازار ما درك کرده که اگر مثلاً کفاشان در یک رسته کنار هم باشند بهتر و راحت تر کالایشان به فروش می رسد. ولی برعکس هنرمندان می ترسند کنار هم کار کنند. فلان هنرمند می ترسد که همزمان با آن دیگری تئاتر بگذارد چون ممکن است تئاتر او را نبینند و تئاتر دیگری را ببینند.

امروزه دنیا برای نوشتن نمایشنامه خوب اقدام به ساختن یک زبان کرده است.

* وضعیت دانشکده های تئاتری ما همین گونه است؟

- بله دقیقاً. استادان ما هم به علل مختلف چون خود را مرتب تکمیل نمی کنند همه تخلیه شده اند. تازه استادانی که خود از مراحل بالا شروع کرده اند، اما الآن بعضی از شاگردان تنبل کلاس های گذشته من شده اند استاد. جالب است که شاگردان خوب اغلب مشغول تاکسی راندن هستند، یا خرید و فروش ارز، یا کارهای بی ارزش تلویزیونی. یک مثل آمریکایی هست که می گوید آنکه می تواند، انجام می دهد و آنکه نمی تواند، درسش را می دهد. این ضرب المثل در ایران بسیار صادق است. با این تفاوت که در اینجا آنکه می تواند نه انجام می دهد و نه درسش را می دهد اما آنکه نمی تواند، درسش را می دهد!! اگر نگاهی به آمار بیندازیم می بینیم که چند نفر از استادان فعلی دانشگاهها در پنج سال گذشته دانشجوی همین دانشگاهها بوده اند، تازه استادان آن ها چه کسانی بوده اند، کسانی که حداقل هر ده یا بیست سال یک تئاتر جدید ندیده اند. سؤال اینجاست که وقتی دانشجویی خودش از منبعی تزریق کرده که به خود آن منبع ده بیست سال است چیزی تزریق نشده، چه چیزی دارد که به دیگران بیاموزد؟ پس طبیعی است که روز به روز اوضاع خرابتر بشود.

* الآن وضعیت گزینش دانشجویان دانشکده های تئاتری ما چندان مطلوب نیست، به نظر شما گزینش دانشجو چگونه باید صورت بگیرد؟

- این بازمی گردد به حقارت ها و کم بینی ها و کوچک بینی ها و بزرگ بینی های بی مورد. اگر مسوولین درك کنند که گزینش یک دانشجو کاری حرفه ای است و این گزینش را در اختیار کسانی بگذارند که می توانند امتحان خلاقه، بیان، بازیگری و... از یک دانشجو به عمل آورند، در اینصورت، دانشجویانی را وارد تئاترمان خواهیم کرد که هم به لحاظ جسمی و به لحاظ فکری، استعداد ورود به این رشته را دارند، آنوقت می شود تضمین کرد که شاید نصف این تعداد معدود تئاتری های خوبی از آب درخواهندآمد، چون از یک سنگ خوب می شود مجسمهٔ خوب تراشید، اما از سنگ آهک که اگر تیشه به آن بخورد خرد می شود، چگونه می شود مجسمه تراشید؟ وقتی که مسوولین ما به قول شما می گویند هرکس از هرجا مانده می تواند برود تئاتر بخواند و مدیران ما می گویند ما باید حتماً دویست سیصد نفر را به هر ترتیب که شده وارد دانشگاه کنیم. فرض کنیم که بهترین استادان را هم داشته باشیم، نمی توانیم دانشجوی خوب پرورش دهیم. ما نیاز به صدها دانشگاه تئاتری نداریم. اگر دو مؤسسه مربوط به این رشته داشته باشیم و فقط در سال پنجاه دانشجو درست گزینش شود کافیست که

«محمود کریمی حکاک» بیشترین فعالیت‌های تئاتری خود را در آمریکا و خارج از کشور انجام داده است. او تحصیلات خود را تا مقطع دکترا، در آمریکا گذرانیده و علاوه بر آن در دانشگاههای نیویورک و مریلند به تدریس اشتغال داشته است.

«حکاک» سال ۷۳ به ایران بازگشت و از آن موقع تاکنون در دانشگاههای تهران، تربیت مدرس، و موسسه آموزش عالی سوره به تدریس هنر تئاتر پرداخته است. آنچه می‌خوانید گفت‌وگویی است که در خصوص وضعیت تئاتر ایران با او انجام شده است.

آیینه هنر

گفت و گو: بهزاد صدیقی

نصف این تعداد بازیگران خوبی بشوند، بعد از چند سال سینما و تئاتر ما دیگر نیازمند بازیگران خوب نخواهدبود. ببینید اگر از پیروزی انقلاب تاکنون سالی ۲۰ بازیگر خوب وارد جامعهٔ هنری می شد آیا الآن سینما و تئاتر ما از این بازیگران اشباع نمی شد؟ متأسفانه ما حتی یک نفرش را هم نداشته ایم. در آمریکا هم دانشجویان بعد از فارغ التحصیل شدن وارد گروههای مختلف تئاتر می شوند تا تجربه کنند و عملاً کار یاد بگیرند. شما حتی یک بازیگر متوسط آمریکایی را نمی توانید مثال بزنید که از یک دانشگاه فارغ التحصیل شده باشد و ابتدا در یک گروه حرفه ای کار نکرده باشد. البته می شود بازیگری را مثال زد که دانشگاه نرفته باشد اما او هم در گروههای حرفه ای تئاتر کارآموزی کرده است نمونه اش «مارلون براندو» است. ما در ایران مؤسسهٔ حرفه ای بازیگری نداریم. مؤسسات آموزشی ما بیشتر به فکر پول هستند، یعنی کسی می رود کلاسی دایر می کند تا از افراد مختلف پول بگیرد و ثبت نامشان بکند، دیگر مهم نیست که آن افراد ازاین کلاس چیزی بیاموزند یا نه.

* آیا ما نمایشنامه نویس خوب داریم یا نداریم؟ چرا؟

– زبان نمایشنامه با زبان شعر، داستان، روایت، گزارش و مقاله ... فرق می کند، زبان نمایشنامه تکنیک خاصی دارد که این تکنیک را آدم هایی مثل سوفوکل، اری پید و شکسپیر غریزی و تجربی دریافته اند، ما چون نمایشنامه به مفهومی که در مبدأ تئاتر یعنی یونان موجود بوده نداشته ایم، بنابراین بحث غریزی و تجربی بودن در نمایشنامه نویسی ما منتفی است. امروزه دنیا برای نوشتن نمایشنامهٔ خوب اقدام به ساختن یک زبان کرده است. این زبان را ما هیچ وقت وارد کشور نکرده ایم. اگر وارد می کردیم استعدادهای نمایشنامه نویسی ما، که خیلی هم خوب هستند، می توانستند از این زبان سود ببرند و فرم نوشتهٔ شان را به صورت نمایش درآورند. زبان نمایش یعنی زبان عمل و این با زبان ایماژ و روایت فرق می کند. هنوز نمایش های ما به صورت روایت است. آیا شده شما وقتی دربارهٔ نمایش ایرانی که دیده اید صحبت کنید، بگویید در نمایش فلان اتفاق افتاد؟ همیشه می گویید «این طوری گفت» یعنی دارید نقل قول داستانی می کنید، اما مثلاً وقتی یک نمایش از آرتور میلر می بینید، می گویید این طوری اتفاق افتاد چون دارید با زبان نمایشنامه صحبت می کنید. نمایشنامه نویسان ما که خیلی هم مستعد هستند، برای اینکه در این کار پیشرفت کنند باید قبول کنند، خیلی از فنون این رشته را نمی دانند و باید بروند این فنون را یاد بگیرند. یعنی باید بدانند چگونه چندین عمل بصورت زنجیروار به هم متصل است تا یک دگردیسی در کاراکتری اتفاق بیافتد که این را با چند جلسه کلاس دانشگاهی هم می توان آموخت. اگر این مورد را درک کردیم، آنگاه می توانیم این ایماژهای زیبایی که داریم را در نمایشنامه های خود بکار ببریم. ما این ایماژها را در شعر خود داریم. چرا وقتی من نمایش «هفت مرحله» را به صحنه بردم برای نوشتن متن آن از شعرهای فروغ فرخزاد و مولانا استفاده کردم. به خاطر اینکه شعر آنها پر از ایماژهای نمایشی است. بنده بدون آنکه کار تازه یا خارق العاده ای کرده باشم این ایماژها را می گیرم و با

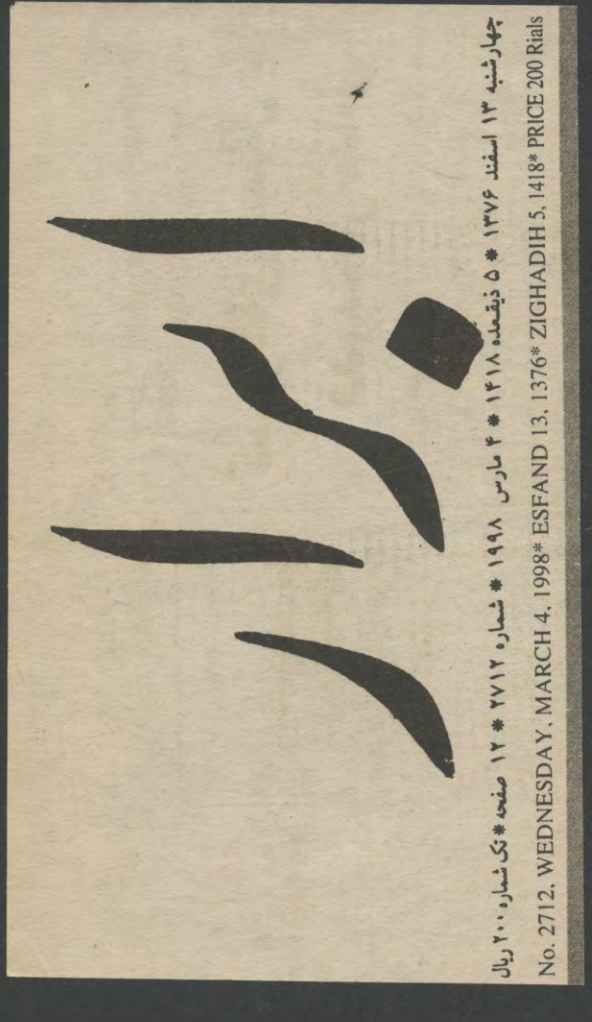
الان بعضی از شاگردان تنبل کلاس های گذشته من استاد شده اند جالب است که شاگردان خوب من اغلب مشغول تاکسی راندن یا کارهای بی ارزش تلویزیونی هستند!

استفاده از تکنیکی که از فرنگ فراگرفته‌ام یک نمایشنامه‌ای می‌نویسم که پر از ایماژ و عمل نمایشی است، مثلاً چون ما آهن زیاد داریم، برای ساختن بدنهٔ اتومبیل، اگر ما قالب را تهیه کنیم، مسلماً می‌توانیم آهن گداخته را در آن بریزیم و بدنه‌ای بسازیم که با نظیر خود در دنیا برابری کند.

در مورد صنعت این واقعیت را پذیرفته‌ایم اما درمورد هنر هنوز سردرگم مانده‌ایم. اواخر دوران قبل از انقلاب داشت این اتفاق توسط بعضی از نویسنده‌ها می‌افتاد اما به سبب دگرگونی و به تبع آن قطع تماس‌های فرهنگی با کشورهای پیشرفته در این زمینه باعث شد که فن‌آوری فرهنگی و هنری وارد کشور نشود، اما الآن دیگر موقع ورود این فن‌آوری است، اما نکتهٔ دیگری که باید بگویم؛ اگر می‌بینید که آلبر کامو نمایشنامهٔ کالیگولا را می‌نویسد و نوشته‌اش شاهکار می‌شود، به این سبب است که نوشتن آن بیست سال طول می‌کشد. در سال ۱۹۳۵ اولین نسخهٔ کالیگولا نوشته شد و در سال ۱۹۵۵ نسخه بازنویسی و کامل آن منتشر شد. تمام نمایشنامه‌های خارجی که بارها اجرا و بازنویسی شده، بعد از سال‌ها به چاپ سپرده شده است. اما در اینجا «دستگاه تهی دست چاپ» آماده است تا هر مزخرفی را به وسیلهٔ آن منتشر کنیم، چون اجرا نمی‌توانیم بکنیم، پس چاپ می‌کنیم.

* شما چرا در ایران، تئاتر کار نمی‌کنید؟

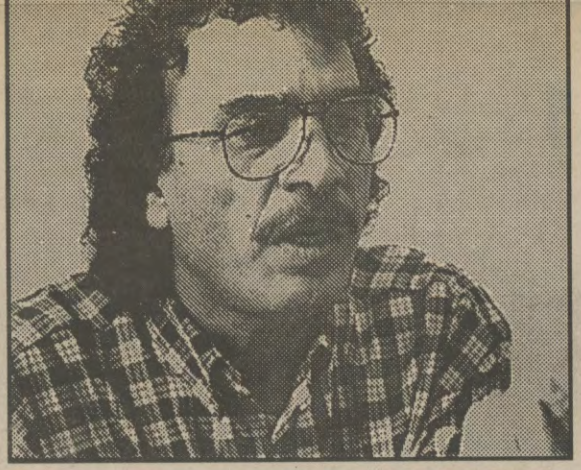
– من خیلی خیلی سعی کرده‌ام که در اینجا تئاتر کار کنم، برای من جای بسی تأسف است که برای اینکه ابزار و وسایل کارم زنگار نبیند هرسال باید بروم خارج از ایران و یک تئاتر به صحنه ببرم، خیلی دلم می‌خواهد که در ایران تئاتر کار کنم. به چندین مرکز و یا سازمان فرهنگی هنری هم مراجعه کرده‌ام، اما حاضر به انجام دو کار نیستم، یکی فرمایشی کار کردن چون معتقدم «هنر برتر از گوهر آمد پدید» و دوم اینکه حاضر نیستم کار سرهم‌بندی تحویل دهم. برای تئاتر باید وقت و انرژی صرف کرد، یعنی یک گروه منسجم و کارکشته برای ارائه یک نمایش خوب، باید حداقل شش ماه مداوم وقت و انرژی صرف کند. همین الآن آماده‌ام که برای یک طرح سه ساله گروهی تشکیل دهم که سال اول یک اثر، سال دوم دو اثر و سال سوم سه اثر ارائه بدهد. تشکیل این گروه نیاز به مساعدت مرکز هنرهای نمایشی دارد. اگر آنها امکانات بدهند ما هم کار می‌کنیم، حتی حاضرم این تعهد را هم بدهم که برای سال دوم اثری را با دو زبان آماده کنم که بتواند در فستیوالهای بین‌المللی نیز ارائه شود و در پنج سال آینده بتوانیم برای کشورمان مقامی در این فستیوالها احراز کنیم.



پنج‌شنبه ۱۴ اسفند ۱۳۷۶ * ۶ ذیقعده ۱۴۱۸ * ۵ مارس ۱۹۹۸ * شماره ۲۷۱۳ * ۱۲ صفحه * تک شماره ۲۰ ریال
No. 2713, THURSDAY, MARCH 5, 1998* ESFAND 14, 1376* ZIGHADIH 6, 1418* PRICE 200 Rials

گفت وگو با «محمود کریمی حکاک» کارگردان و مدرس تئاتر - قسمت آخر

تئاتر، جاده ای هموار پیش روی ما می گذارد



اشاره:

در قسمت اول این گفت وگو، «کریمی حکاک» به سؤالات ابرار در خصوص وضعیت دانشکده ها و گزینش دانشجویان تئاتر، نمایشنامه نویسی و علت کار نکردنش پاسخ گفت. او در قسمت آخر این گفت وگو درباره فعالیت های خود در خارج از کشور و ایران به سؤالات ابرار پاسخ داد. «آیینه هنر»

مولوی هنوز به عنوان شاعر ترک و رومی در آمریکا و اروپا مشهور است و اگر ما نجنبیم و قدمی در راه شناخت این شخص بزرگ بر نداریم و او را به عنوان یک ایرانی به دنیا معرفی نکنیم، همان جریانی پیش می آید که با برداشت آقای «بروک» از منطق الطیر اتفاق افتاد.

* تاکنون چه فعالیت های تئاتری در داخل کشور انجام داده اید؟

- فعالیت های داخلی کشور من درحد تدریس بوده.

* از چه سالی؟

- از سال ۱۳۷۳ که به ایران آمدم فیلم سینمایی «درد مشترک» را تهیه کردم، که تجربه ای بسیار گران قیمت بود که هم بنده را از لحاظ مالی کاملاً ورشکست کرد و هم از لحاظ شخصی دگرگون، اما روی مثبت سکه اینکه بسیاری از نزدیکان و دوستان را بخوبی شناختم و فهمیدم به چه طرقی مورد سوء استفاده قرار گرفته ام و همه اینها یعنی تجربه و آموختن و پخته شدن و خود را بهتر شناختن و دیگران را نیز. بعد از تهیه این فیلم مدتی را در دانشگاه تربیت مدرس و دانشگاه تهران تدریس کردم و الآن هم در دانشگاه سوره تدریس می کنم. کار عملی بنا به عللی که عرض کردم نتوانسته ام انجام دهم، فعلاً سعی می کنم بیشتر با دانشجوها کار کنم چون نسل آینده برایم مهم است. برای همین بالاخره سال گذشته از سمت استادی دانشگاه در آمریکا استعفا کردم و تمام انرژی خود را مصروف تطبیق با واقعیت های ایران کردم. همانطور که گفتم امیدوارم در ایران امکان کار عملی برای من بوجود آید اما «هرچند مفلسم نپذیرم عقیق خرد»، درصورتی کار خواهم کرد که مطمئن باشم کوششی است در راه ایجاد تحول در تئاتر نیمه جان ایران، و مطرح کردن ویژگیهای فرهنگی کشورم از طریق تئاتر در جهان.

* در دو سال گذشته چه آثاری در خارج از کشور کارگردانی کرده اید؟

- نمایشی از دست نوشته های آلبی را کار کردم که اگر اجازه بدهید نامش را نگویم چون، به همان دلایلی که درمورد چاپ نمایش در آمریکا گفتم هنوز متن کامل و چاپ نشده و ممکن است از نظر محتوی و یا نام تغییر در آن داده شود. همچنین تجربه تازه ای با نمایش «تپه گاوچرانها» اثر «سام شپرد» Sam Shapperd از کارهای سالهای اخیر من بوده. به تازگی از طرف دانشگاه آمریکن American University در شهر واشنگتن دعوتی مقدماتی دارم برای کار روی همهٔ مثنوی مولوی، این کار دو سالی است که درحال برنامه ریزی می باشد و در آن آقای دکتر مارتین D. Goe Martin که استاد این دانشگاه و مولوی شناس است به عنوان دراماتورگ با من همکاری خواهدداشت. اینکار که درصورت تصویب بودجه و موافقت من قرار است در اواخر سال ۹۸ وارد مرحله تمرین بشود کاری بسیار بزرگ و درحد «ماهاباراتا»ی آقای بروک خواهدبود. من شخصاً حیفم می آید که این کار را در آمریکا به صحنه ببرم چرا که ایرانی هستم و علاقه مند به فرهنگ کشورم و مطمئنم می توانیم در همین کشور این کار را آماده و به فستیوالها عرضه کنیم و افتخارش برای خودمان کسب بشود نه دیگران. اما طبیعی است که تحقق این آرزو به حمایت سیاستگزاران تئاتر بستگی دارد و بس.

ببینید، مولوی هنوز به عنوان شاعر ترک و «رومی» در آمریکا و اروپا مشهور است و اگر ما نجنبیم و قدمی در راه شناخت این شخص بزرگ برنداریم و او را به عنوان یک ایرانی به دنیا معرفی نکنیم، همان جریانی پیش می آید که با برداشت آقای بروک از منطق الطیر اتفاق افتاد. همانطور که مثلاً هزار و یکشب ایرانی تحت عنوان «شبهای عربی» در انگلیس و فرانسه ترجمه شده و باز همان مثال «مولوی هگل شرق» بودن است.

به عبارت دیگر اگر ما از بیگانگی با فرهنگ خویش دست برنداریم و غرب پرستی کورکورانه را کنار نگذاریم، متون و آثار فرهنگی ما توسط دیگران و با غرضهای فرهنگی خاص به جهان شناسانده خواهدشد و افتخارش نصیب آنان خواهدشد و حقشان هم هست. من جداً معتقدم راه مبارزه با تهاجم فرهنگی ارتقاء فرهنگ ایرانی و ارائه آن در سطح جهانی است و تئاتر جاده ای هموار پیش روی ما می گذارد. به امید اینکه مسوولان محترم هم بیدارانه و هشیارانه این حقیقت را درک کرده واقعیت و ضرورت آن را احساس کنند، و در پیشگاه تاریخ برای فرهنگ ایران افتخار کسب کنند.

* سپاسگزارم.

ابرار

روزنامه بین‌المللی صبح ایران

خبر

● گفتگو از: لیلا نقدی ـ کریمی

● برای گفتگو با دکتر محمود کریمی حکاک، یکی از استادان و مدرسین دانشگاه به مؤسسه آموزش عالی سوره می‌رویم. زیاد در انتظار نمی‌مانیم. به گرمی از ما استقبال می‌کند و آماده پاسخگویی به سؤالات ما می‌شود.

● آقای حکاک لطفاً در مورد خودتان و کارهایی که انجام داده‌اید صحبت کنید؟

○ نام من محمود کریمی حکاک است. به طور خلاصه در مورد گذشته خود مطالبی را عنوان می‌کنم که بدین شرح است: گذراندن تحصیلات مقدماتی در زادگاه خود مشهد، تحصیل در دانشکده هنرهای زیبا به مدت دو سال. مسافرت به آمریکا، تحصیل و تجربه و آموختن از استادان بزرگ تئاتر، جوزف چکین، ریچارد شکنر، جرزی گروتفسکی، پیتر بروک. ارائه کارهای عملی: بازی در پرومته در زنجیر به کارگردانی ریچارد شکنر، نویسندگی متن و بازی در بمباران گهواره به کارگردانی دیوید ویلینجر. از دیگر تجربه‌هایم: طراحی نور و صحنه زمان مالکوم نوشته و کارگردانی دیوید ویلینجر، نورپردازی دفترچه خاطرات نورانی اثر ایدرین کندی. ارائه سبک تعزیه به تماشاگران آمریکایی در اثری به نام شور عاشورا.

اولین اجرای تعزیه در آمریکا، همیاری با مخالفین استفاده از سلاح‌های اتمی با اثری به نام بازماندگان. ایجاد ارتباط سازنده با نوجوانان در نمایش ماهی سیاه کوچولو. آشتی با تخیل وهم‌انگیز انسانی در نمایش رؤیای نیمه شب تابستان.

کاربرد ارزش‌های معاصر اسطوره‌ای در اثر به نام گیل گمش.

تشویق دانشجویان به انتخاب آگاهانه با ارائه نمایش آنتیگون و...

شکرت در فستیوال‌های بین‌المللی تئاتر (آوینیون، ادین بارو، ندرلند).

علاوه بر تحصیلات آکادمیک در آمریکا، تدریس در دانشگاههای نیویورک (CCNJ) و مری لند (TOWSO / MD).

مدیریت گروه کارگردانی در دانشگاه مری لند.

مدیریت هنری انجمن هنرمندان بین‌المللی در آمریکا.

کتاب سنگریزه‌های تنهایی (مجموعه اشعار) چاپ انجمن بین‌المللی هنرمندان (واشنگتن - ۱۹۹۲) همچنین در ایران، ترجمه کتاب: از پایان تا آغاز و از آغاز تا پایان (شیوه فنی نمایشنامه‌خوانی) نوشته دیویدبال.

همکاری در ساخت (بازیگردانی، اولین بار در ایران) و سمت تهیه کنندگی در فیلم سینمایی درد مشترک ساخته یاسمن ملک نصر و تدریس در دانشگاهها و مؤسسات آموزشی و مؤسسه آموزش عالی سوره و دانشگاه تربیت مدرس و...

در پانزده سال اخیر کار مداوم بر روی تدوین یک شیوه بازیگری ایرانی، عرفانی براساس ایده (وحدت وجود).

آماده‌سازی کتاب روشی بر کارگردانی (A woy of Directing) به زبان انگلیسی جهت چاپ.

در حال حاضر دعوت و درخواست به روی صحنه آوردن کامل کتاب مثنوی مولوی از طرف دانشگاه آمریکن American university در شهر واشنگتن و...

● آقای حکاک علت اینکه فیلم یا نمایشنامه‌ای را کارگردانی نمی‌کنید چیست؟

○ دوست دارم کار کنم، تاکنون برای بیش از ۵۰ نمایشنامه اعلام آمادگی کرده‌ام ولی برای هیچکدام جواب مثبتی داده نشده هر زمان که مسئولین اجازه کار بدهند من با اشتیاق کار می‌کنم.

● شیوه کار بازیگران مطرح دنیا مانند آل پاچینو، براندو، هافمن و... با هم متفاوت است. این تفاوت از کجا ناشی می‌شود؟ آیا نوع فراگیری دانش بازیگری و نوع شخصیت هر یک و فیلمنامه‌ها یا نمایشنامه‌های موردپسند آنها و... در نوع بازیگری آنها نقش دارد؟

○ با توجه به اینکه نقش ارائه شده همیشه منتج از ترکیب خصوصیات و ویژگیهای شخص بازیگر با نقش مکتوب است در نتیجه اگر دو بازیگر با ویژگیهای خاص خود هر دو یک نقش مکتوب را بازی کنند دو بازی مختلف خواهیم دید. علاوه بر این طبیعی است که هر بازیگر از یک شیوه خاص روشهای ویژه‌ای را جذب می‌کند که با شخصیت فردی او هماهنگی داشته باشد. لذا دو بازیگر با یک شیوه خاص آموزشی روشهای مختلفی را برای ارائه نقش کسب خواهند کرد. این بازیگرانی که شما نام بردید با شیوه‌های مختلف بازیگری آشنایی کامل دارند طبیعتاً نوع ارائه بازی آنها با هم متفاوت است. نکته قابل توجه در مورد این بازیگران این است که این بازیگران با تمامی استادی ثابت شده خود هنوز خودشان را فارغ‌التحصیل بازیگری نمی‌دانند و در حال حاضر هفته‌ای چند ساعت را در کلاسهای بازیگری به تکمیل و صیقل دادن ابزار شخصی خود می‌پردازند. درست برخلاف بازیگران ما که حتی با تعلیمات بسیار اندک و یا بدون هیچگونه تعلیمات خود را کامل تصور کرده و خود را محتاج به کسب تازه‌های این مضر نمی‌دانند.

● آیا شما به نظریه بازیگر مؤلف یا کارگردان مؤلف اعتقادی دارید؟ چرا؟

○ اگر منظور شما از طرح این

کار انفرادی در سینما بیراهه می‌رود

گفتگو با: «محمود کریمی حکاک»

سؤال ارائه خلاقیت به گونه فردی از سوی بازیگر یا کارگردان است اصلاً موافق نیستم چرا که هنر سینما یا تئاتر کاملاً گروهی است نه فردی. اما اگر منظورتان اضافه کردن خلاقیتهایی توسط بازیگر یا کارگردان به نقش مکتوب برای نزدیک‌تر کردن آن به کمال مطلوب است باید عرض کنم که یک بازیگر یا یک طراح و کارگردان خوب همیشه مؤلف است.

● با توجه به اینکه شما شکسپیرشناس هستید نظرتان در مورد نظریه (هر نمایشنامه‌نویس خود یک شکسپیر است اما با ویژگیها و اندازه‌های خود) چیست؟

○ با نهایت تشکر از اینکه مرا شکسپیرشناس نامیدید باید بگویم که کلمه شکسپیرشناس هندوانه‌ای است ان چنان بزرگ که من و پدران پدران من هم قادر به حمل آن نیستیم. اما در مورد این نظریه باید عرض کنم که شکسپیر خود یک نمایشنامه‌نویس است و هر نمایشنامه‌نویس خوب می‌تواند به خوبی یک نمایشنامه‌نویس خوب دیگر که شکسپیر هم یکی از آنهاست باشد.

● آقای حکاک مشکلات اساسی در تئاتر کشور ما چیست؟

○ اگر این مقاله حوصله مثنوی هفتاد من کاغذ داشته باشد می توانیم از امروز تا ده سال دیگر در مورد این مشکلات صحبت کنیم اما اگر نسخه کپسولی آن را بخواهید باید بگویم می توان این مشکلات را به چهار مورد تقسیم‌بندی کرد. ۱- سیاست‌گذاران و کارپردازان تئاتر کشور ۲- دست‌اندرکاران ۳- دانشجویان و استادان ۴- تماشاگران.

کسانی باید در مقام سیاست‌گذاری و کارپردازی تئاتر قرار بگیرند که علاوه بر کلیه دانشهای سیاسی، مملکتی، مصلحتی از هنر تئاتر نیز آگاهی داشته باشند.

همچنین دست‌اندرکاران تهیه تئاتر باید علاوه بر خلاقیت شخصی دانش نسبتاً کاملی از ویژگیهای این هنر داشته باشند. در ضمن کسانی که به تحصیل و تدریس تئاتر می‌پردازند باید علاوه بر دانش و آگاهی فنی، حرفه‌ای و هنری علاقه‌مند به پیشرفت و تکامل تئاتر این سرزمین باشند، نه اینکه تئاتر را فقط به عنوان راهی برای کسب جاه و مقام بدانند. تماشاگران نیز نباید ساده‌انگار، آسان‌پسند و ناآگاه از دانش هنر تئاتر باشند، بلکه باید با ویژگیهای خاص این هنر آشنا بوده و هر ملقمه‌ای را که به عنوان تئاتر به انها تحویل داده می‌شود نپذیرند البته این مطالب ما را به این فکر وا می‌دارد که اگر تئاتر خوب نباشد تماشاگر چگونه می‌تواند ویژگیهای تئاتر خوب را فرا بگیرد و تئاتر را از غیرتئاتر تشخیص بدهد. دست‌اندرکاران، سیاست‌گذاران و کارپردازان باید در جستجوی راهی باشند تا بتوانند این مشکلات را از بین ببرند.

● خود شما تاکنون راهی برای این مسأله پیشنهاد کرده‌اید؟

○ بله، من طرحی در رابطه با تأسیس یک مرکز آموزش و پژوهش هنر تئاتر تسلیم شهرداری تهران، مرکز هنرهای نمایشی، حوزه هنری و اداره کل ارشاد استان تهران کرده‌ام که در آن طرح ضمن آموزش هنر تئاتر به دست‌اندرکاران و تماشاچیان اصول سودآوری و خودکفایی نیز کاملاً رعایت شده است. متأسفانه با توجه به اینکه قریب به بیش از دو سال از ارائه این طرح به مراکز نامبرده می‌گذرد هنوز هیچ‌گونه پاسخی نگرفته‌ام با توجه به اینکه من در این طرح متعهد شده‌ام در مدت پنج سال تئاتر ایران را در فستیوالهای جهانی به عنوان یکی از شرکت‌کنندگان اصلی مطرح کنم ولی...

● به نظر شما با توجه به امکانات و استعدادهای موجود در تئاتر ایران، کدام ساختارها (از نوع حماسی، مذهبی، واریته، کمدی، ملودرام، تخت حوضی و...) بیشتر موفق خواهند بود؟

○ همه و هیچ‌کدام. تا جایی که من شاهد بوده‌ام ما در تمامی تقسیمات نامبرده استعدادهای خوبی داریم اما در هیچ کدام از این ساختارها تعلیمات مؤثری که باعث پرورش این استعدادها بشود نداریم لذا برای پرورش استعدادها و تربیت تئاترهای حرفه‌ای و آگاه باید با انرژی فراوان بکوشیم.

● شیوه‌های اجرایی نمایشنامه‌های غیرایرانی در کشور را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

○ مگر نمایشنامه خارجی هم در کشور اجرا می‌شود؟ تا جایی که من مطلع هستم دوستان سیاست‌گذار، کارپرداز و دست‌اندرکار تئاتر اصرار فراوان دارند نمایشنامه‌ها ایرانی باشد. در صورتی که اکثر نمایشنامه‌های ایرانی فاقد اصول اولیه یک نمایشنامه خوب هستند پس اجرای آنها نیز راه به جایی نمی‌برد. یک نمایشنامه خارجی یا ایرانی در صورتی که دارای ویژگیهای نمایشی باشد در هنگام اجرای خوب و مناسب با تماشاگر خود ارتباط صددرصد برقرار خواهد کرد و گروه بعدی اگر شیوه‌های خاصی را با رعایت کامل اصول ان شیوه‌ها به اجرا بگذارد تماشاگر هم تجارب خوبی در ساختارهای اجرایی مختلف خواهد آموخت.

● به نظر شما بازیگری تئاتر می‌تواند سینما را تغذیه کند؟ آیا می‌توان برای هر یک شیوه‌های تعلیم خاصی در نظر گرفت؟

○ بله، بازیگری تئاتر به معنای برخورد کامل با دگردیسی یک کاراکتر از نقطه (الف) تا (ی) است، در حالی که در سینما لحظاتی از داستان بدون رعایت تقدم در مقابل دوربین قرار می‌گیرد و این وظیفه بازیگر است که ضمن دریافت و تکامل کامل نقش، لحظاتی از آن را به انتخاب کارگردان در مقابل دوربین ارائه دهد و درک تئاتری یک بازیگر از نقش به ارائه سینمایی او از همان نقش، کمک شایانی خواهد کرد و برای هر یک از این بازیها می‌توان تعلیمات خاصی را در نظر گرفت به شرط آنکه شیوه‌های تعلیم متفاوت نباشد بلکه هدف تکامل آموزش و تداخل نیروهای تعلیماتی در هر دو زمینه باشد.

● بازیگران بزرگی مانند براندو، دنیرو، آل پاچینو و... موفقیت خود را مرهون چه عواملی هستند؟ تحصیلات آکادمیک، تمرین، استعداد ذاتی یا...

○ باید همه این عوامل را دخیل دانست. اگر استعداد ذاتی نباشد هیچگونه تعلیمی نمی‌تواند از فرد بازیگر بسازد و اگر آموزش در کار نباشد با استعدادترین افراد هم به یک تیپ خاص تبدیل می‌شوند و هرگز قادر به خلاقیت نخواهند بود. هر دو این موارد بدون تمرین و ممارست کاملاً بیهوده بوده و در حد ابتدایی باقی خواهند ماند. طبیعی است تحصیلات آکادمیک نه تنها به تعلیمات حرفه‌ای ضرری نمی‌زند بلکه با افزایش دانش و درک شخصی، باعث تقویت استعداد شخصی و تعلیمات حرفه‌ای بازیگر نیز خواهد شد.

● آقای حکاک آیا در دنیا اتفاقات جدیدی به وجود آمده که ایران هنوز از آن بی‌خبر است؟

○ بله. اتفاقات هنری دنیا براساس نیازهای انسانی و اجتماعی جوامع پیش می‌آید بعضی از این تحولات هرگز پس از وارد شدن به ایران با فرهنگ و ویژگی‌های اجتماعی ما جور در نیامده و به صورت یک وصله ناجور باقی مانده است.

آنچه ما از سبکها و تحولات فلسفی و هنری به صورت ترجمه شده در ایران داریم به خاطر عدم معادل‌سازی فرهنگی با جامعه کل بیگانه مانده است، در ضمن آنچه که امروز در دنیا اتفاق می‌افتد حداقل یک چهارم قرن طول می‌کشد تا به مملکت ما برسد پس اگر بخواهیم از تحولات دنیای هنر باخبر شویم باید به تبادلات فرهنگی و هنری از طریق شرکت در فستیوالها و کنفرانس‌های بین‌المللی، آموزش و دریافت تازه‌های جهان هنر جوامع دیگر و ارائه درست و مؤثر معادل تحولات دنیا در جامعه خود بپردازیم.

خرداد

افصحی: آنان می خواستند «هم اندیشی» را به یک آوردگاه سیاسی تبدیل کنند

گفت و گو با حجت الاسلام علی افصحی، دبیر هم اندیشی دوم دین از چشم سینما • گفت و گو از: بیژن اشتری

در پی استعفای حجت الاسلام افصحی، دبیر «هم اندیشی دین از چشم سینما»، و اعلام روابط عمومی حوزهٔ هنری، برگزاری هم اندیشی سوم که قرار بود در هفتهٔ آخر فروردین ماه ۱۳۷۷ برگزار شود به تاریخ و زمان دیگری موکول شد.

سه شنبه گذشته نیز، آقای حجت الاسلام زم رییس حوزهٔ هنری، گفت و گوی کوتاهی با روزنامهٔ رسالت داشت و طی آن اعلام کرد که عدم برگزاری هم اندیشی سوم در تاریخ از پیش اعلام شده ارتباطی با استعفای آقای افصحی ندارد و این تصمیم به سبب آماده نبودن مقالات و برنامه های هم اندیشی سوم اتخاذ شده است. به هرحال برای روشن تر شدن موضوع، روز گذشته گفت و گویی با آقای افصحی انجام دادیم که مشروح آن از نظرتان می گذرد:

من

به اختصار برنامه های هم اندیشی سوم را خدمتتان عرض می کنم تا بدانید که همه چیز آماده بود. هر روز ۲ فیلم سینمایی در آغاز و پایان جلسات به نمایش درمی آمد. این فیلم ها عبارت بودند از «پستچی»، «فارگو»، «کانزاس سیتی»، «سگ های انباری»، «چشم در برابر چشم»، «کاندان»، «شکست امواج»، «گرد فروش ها» و «تایتانیک»... از سینماگرانی نیز دعوت کرده بودیم که سخنرانی هایی داشته باشند. از جمله می توانم اسامی زیر را ذکر کنم: بهرام بیضایی، خسرو دهقان، بهروز افخمی، علیرضا ریسیان، سعید حاجی میری، داود میرباقری، محمدرضا اصلانی، هوشنگ گلمکانی، مهدی سجاده چی، عبدالله اسفندیاری، دکتر الستی، دکتر حکاک و... برای نمونه سخنرانی آقای گلمکانی درخصوص «سینمای دینی و ریاکاری مذهبی»، سخنرانی دکتر حکاک درخصوص «سرگشتگی انسان در انتهای قرن بیستم»، سخنرانی خسرو دهقان درخصوص «ادبیات نمایشی ایران و سینمای دینی» بود. از مدیران سینمایی همچون آقایان داد، درویش و داودی نیز دعوت شده بود که سخنرانی کنند.

شنبه ۲۹ فروردین ۱۳۷۷ - ۲۰ ذیحجه ۱۴۱۸ - ۱۸ آوریل ۱۹۹۸ - سال سوم - شماره ۷۹۵

تئاتر در سالی که گذشت

شنبه ۵ اردیبهشت ۱۳۷۷ - ۲۷ ذیحجه ۱۴۱۸
۲۵ آوریل ۱۹۹۸ - سال ششم - شماره ۱۵۲۶

نگاهی به رویدادهای تئاتری سال ۷۶

همزمان با اجرای صد روز تئاتر خیابانی دفتر پژوهش هنرهای نمایشی حوزه هنری در آبانماه دومین نشست پژوهشی خود را برگزار کرد. دراین همایش که با حضور دکتر محمود کریمی حکاک، دکتر رضا خاکی و دکتر کمال الدین شفیعی (از استادان و کارشناسان برجسته تئاتر) برگزارشد، اجرای تئاتر خیابانی در کشورهای فرانسه، آلمان و امریکا ومقایسه آن با تئاتر خیابانی ایران و همچنین تأثیر تئاتر خیابانی بر تئاتر کشور به بحث گذاشته شد و مورد بررسی و مداقه قرارگرفت، برگزاری چنین نشستی از سوی این دفتر اگرچه با استقبال نه چندان زیادی روبه رو شد اما نشان دادکه چنین نشست ها و همایش هایی می تواند بر کیفیت اجرای تئاتر خیابانی و هنرمندان آن مؤثر واقع شود و بر آگاهی دهی مخاطبان نیز بیفزاید و نیز ثابت کرد که لزوم برگزاری چنین نشستهایی از طرف مرکز هنرهای نمایشی که وظیفه‌ای به مراتب مهمتر از سایر نهادها دارد، بیشتر احساس می شود. با این همه باید یادآور شد از این نظر کار این دفتر قابل تحسین است که در این سالهای اخیر به برگزاری چنین نشست هایی اقدام می کند.
نشست دیگر دفتر پژوهش هنرهای نمایشی که همزمان با

ادب و هنر

روزنامه
جامعه
چاپ نیمروز
• Jameah (Society) Iranian Independent Daily •
• پنجشنبه ۲۴ اردیبهشت ۱۳۷۷ • ۱۷ صفر ۱۴۱۹ • سال اول • شماره ۶۵ • ۵۰ تومان • ۱۶ صفحه •
• No.65 • Vol.1 • May 14, 1998 •

شکایت حکاک

حکاک، از بیکاری خود شکایت دارد.

محمود کریمی حکاک کارگردان و مدرس تئاتر که چندی است از او در صحنهٔ تئاتر خبری نیست در مورد علت کم‌کاری‌اش در تئاتر به جامعه گفت:

ـ تا به امروز، ۱۲ طرح آماده را به مراکز مختلف هنری پیشنهاد کرده‌ام ولی متأسفانه هیچکدام تصویب نشده است. بنظر می‌رسد که سکوت عجیبی در برابر نام من توسط مراکز هنری پیشه شده است و از آنها نه جواب نه می‌شنوم و نه بله.

وی هم اکنون دو طرح «آنتیگونه» اثرسوفوکل و «رویای نیمه شب تابستان» نوشته شکسپیر را آماده نمایش دارد که در صورت موافقت مسئولان به روی صحنه خواهد برد.

خبرنامه‌ی سازمان آموزش حوزه‌ی هنری
شماره‌ی ۳ آذر و دی ماه ۱۳۷۶

✧ دکتر محمود کریمی حکاک

... طنز مقوله‌یی بسیار جدی است که ما را به نحو مستقیمی با واقعیتهای انتقادپذیر جامعه روبه‌رو می‌کند.

... اگر ما صحبت از جدی گرفتن طنز می‌کنیم، به آن معنی نیست که حتماً باید در طنز یک مسأله‌ی تراژیک اتفاق بیفتد.

... خنده، نوعی رها کردن انرژی درونی ماست.

... تکرار یک الگوی طنز، طنز ایجاد نمی‌کند؛ بلکه طنز باید نو باشد و در لحظه اتفاق بیفتد.

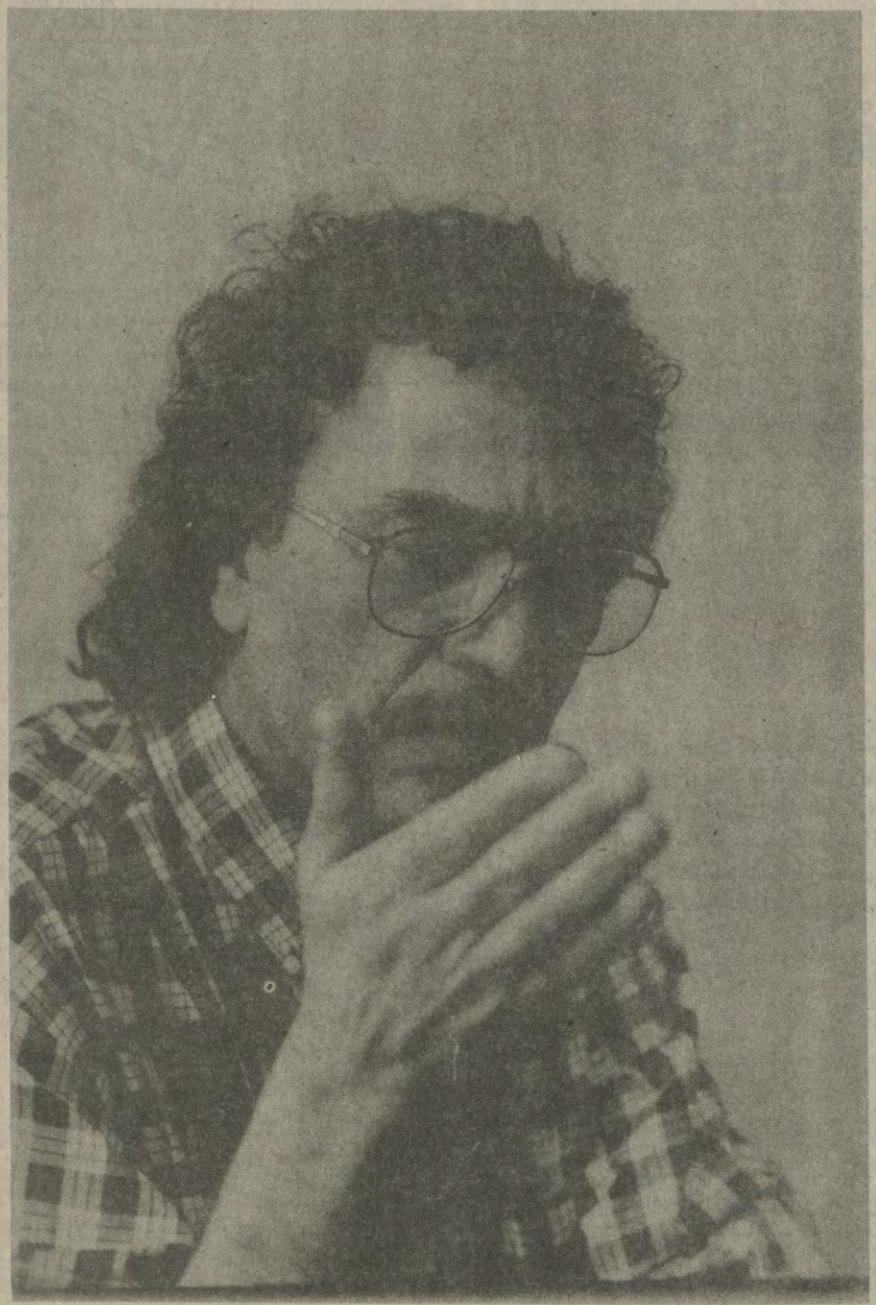
... با این وجود بازیگر طنز و کمدی باید کار خود را تراژدی بداند و بدون شوخی و کاملاً جدی کار خود را انجام بدهد؛ چرا که در غیر اینصورت مردم به او می‌خندند نه با او.

گفت‌وگو با محمود کریمی حکاک
نویسنده، کارگردان و استاد تئاتر

راه جهانی شدن تئاتر این نیست

بهزاد صدیقی

اشاره:
محمود کریمی حکاک، نویسنده، کارگردان و استاد تئاتر، از جمله هنرمندانی است که در عرصه تئاتر تجربه‌های بسیاری بدست آورده و با استادانی چون جوزف چیکن، ریچارد شکنر، یرژی کروتفسکی و پیتر بروک کار کرده است. بازی در نمایش «پرومته در زنجیر» به کارگردانی ریچارد شکنر، نویسندگی متن و بازی در نمایش «بمباران گهواره» به کارگردانی ویلینجر، ارائه سبک تعزیه به تماشاگران امریکایی در اثری به نام «عاشورا»، کارگردانی نمایش «هفت مرحله» بر اساس اشعار مولوی و فروغ فرخزاد و... از عمده فعالیت‌های او در تئاتر بوده که همگی در آمریکا به اجرا درآمده است. حکاک تحصیلات خود را تا سطح دکترای تئاتر در آمریکا به‌انجام رسانده و علاوه بر آن مدتی در دانشگاههای نیویورک و مری‌لند، مدیریت گروه کارگردانی و مدیریت هنری انجمن هنرمندان بین‌المللی آمریکا را به عهده داشته است. او در پانزده سال اخیر به‌طور مداوم بر روی تدوین یک شیوهٔ بازیگری ایرانی - عرفانی براساس ایده «وحدت وجود» فعالیت داشته و هم‌اکنون در مؤسسه آموزش عالی سوره به تدریس تئاتر مشغول است.
آنچه در زیر می‌خوانید حاصل گفت‌وگویی است که با او درخصوص وضعیت تئاتر کشور انجام شده است.



تئاتر ما تقلیدی است و بازیگر ما نیز تقلید می‌کند. بهترین بازیگرانمان را هم شبیه مثلاً رابرت دنیرو توصیف می‌کنیم

تئاتر حرفه‌ای نداریم و زمانی به این مرحله می‌رسیم که گروهی خاص در مدتی طولانی به کشف مکنونات درونی و ذهنی خویش بپردازند

مدیر تئاتر حتماً نباید اهل تئاتر باشد، باید نترس باشد و با تحقیق و ضابطه هنرمند واقعی را بیابد

تئاتر امروز ما دچار مشکلات عدیده‌ای است. برای رفع این مشکلات چه چاره‌ای می‌توان اندیشید؟

حکاک: مسئولان باید درک تمیز بین افرادی که به خاطر تظاهر به اعتقادات خاص، مورد توجه قرار می‌گیرند و کسانی که براساس هنرشان ارزیابی می‌شوند، داشته باشند. مشکل تئاتر ما تا مدتها کسانی بوده‌اند که به ظاهر با افراد و مسئولان خاصی، هم‌رأی و هم‌عقیده و هم مسلک بودند و خود را به عنوان هنرمند مطرح می‌کردند. هنر تئاتر باید به دست هنرمندان سپرده شود. هنرمندی که دانش آکادمیک و تجربهٔ حرفه‌ای این کار را داشته باشد. متأسفانه این‌گونه هنرمندان که تعدادشان هم معدود است هنوز بیکار مانده‌اند و کار در دست کسانی است که از خط و جناح‌های مختلف پیروی می‌کنند. ما در چارچوب محدودیت‌های خودمان می‌توانیم هنر بسیار ارزنده‌ای در عرصه تئاتر کشور ارائه دهیم.

تئاتر ما با تحریک حس نوستالژیک ایرانیهای دور از وطن جهانی نمی‌شود

ادبیات کشور ما چقدر قابلیت مطرح شدن در تئاتر دنیا را دارد؟

حکاک: دستمایه‌های نمایشی در ادبیات این کشور چنان است که می‌تواند فستیوال‌های جهانی را پر کند. اما این وظیفه کسانی است که اهل این کار هستند نه اهل تظاهر. افراد اخیر از متفکران و هنرمندان این دسته، طرحی را پیدا می‌کنند و از طریق روابط به نام خودشان مطرح و اجرا می‌کنند. در نهایت آن طرح خوب هم به خطا رفته و باز در بر همان پاشنه چرخیده است. بنابراین تا امروز هنوز اتفاقی نو در عرصه هنر تئاتر ما رخ نداده و همه چیز در حد صحبت بوده است.

چگونه می‌شود گروه حرفه‌ای تئاتر به وجود آورد؟

حکاک: بگذارید مثالی بیاورم. اگر کسی چون «کروتفسکی» در لهستان جهانی می‌شود، به این دلیل است که دولت هزینهٔ او و گروهش را به مدت ده سال به عهده می‌گیرد و فقط از او می‌خواهد که تجربه کند. بعد از ده سال تجربیات خود را در جهان مطرح می‌کند. این می‌شود یک سیستم بازیگری نوین که به اسم آن شخص، گروه و درنتیجه آن کشور به ثبت می‌رسد. غیر از این در هنر ممکن نیست. نمی‌توان با بودجه بسیار نازلی، عده‌ای هنرمند را گردآورد و از آنها انتظار خلق شاهکار هم داشت. اگر قرار است تئاتر کار کنیم، باید گروه داشته باشیم. گروه داشتن منوط به این است که حداقل افراد آن یک سال زندگی با هم را تجربه کرده باشند؛ یعنی حداقل به مدت یک سال اعضای گروه با یکدیگر بخورند، بیاشامند و نشست و برخاست و بحث و گفت‌وگو داشته باشند و... تمامی اعضا، احساس‌های درونی یکدیگر را کشف کنند و در این کشف است که هنر واقعی می‌جوشد و روی نشان می‌دهد و بعد از آن آثاری که به روی صحنه می‌آید کیفیت خوبی خواهد داشت. اگر ما بخواهیم واقعاً در این زمینه کاری انجام دهیم باید از حرف بگذریم و تحقیق کنیم و ببینیم چه کسانی واقعاً کار کرده‌اند و کیفیت کارشان چگونه بوده، چه کسانی در عرصه‌های بین‌المللی کار کرده و مطرح شده‌اند و بعد از این افراد بخواهیم گروه تشکیل دهند. در غیر این صورت ما همیشه درجا خواهیم زد.

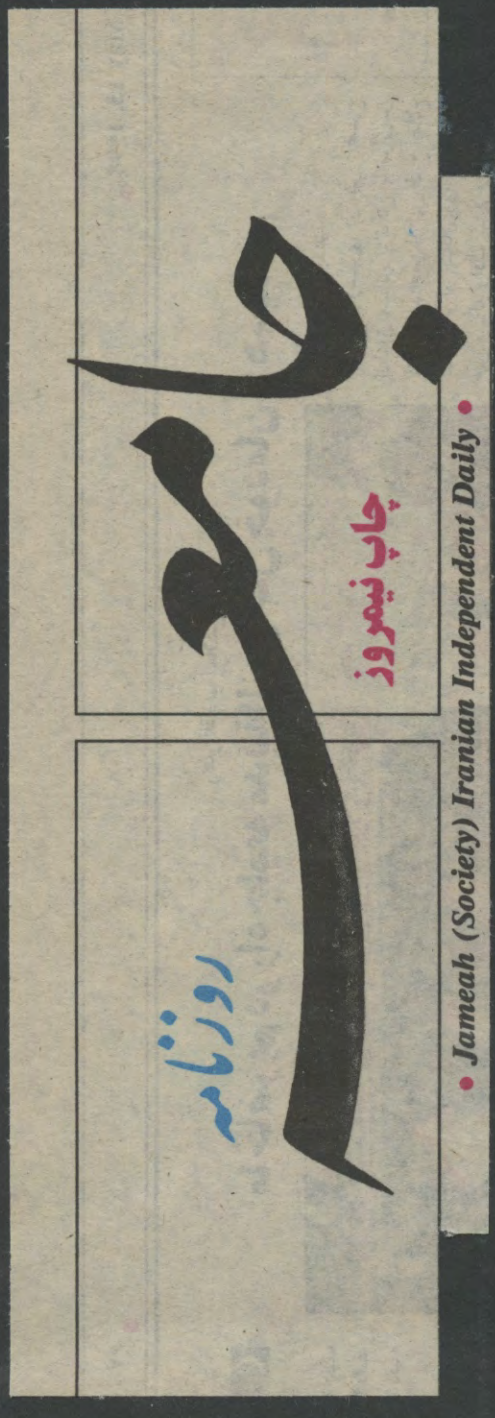
اصلاً تئاتر کشور ما باید چگونه مدیریتی داشته باشد؟

حکاک: مدیر تئاتر حتماً نباید مطلقاً اهل تئاتر باشد، بلکه باید مدیریت بداند، باید نترس باشد، باید با تحقیق و نه با رفاقت و با ضابطه و نه با رابطه، هنرمند واقعی را بیابد. ببیند که هنرمندان چه کارهایی انجام داده‌اند و در آن صورت از آنها حمایت کند.

مقام مدیریت، تنها به صرف تئاتری بودن یا تئاتری نبودن کاری از پیش نخواهد برد و تنها درخور به‌به و چه‌چه این متملق و آن بادمجان دور قاب‌چین خواهد بود. خوشبختانه ما وزیر ارشادی داریم که دکترای تاریخ دارد. امیدوارم ایشان یادشان باشد که تاریخ قضاوت خواهد کرد و نه لحظه.

تئاتر حرفه‌ای یعنی چه و آیا ما تئاتر حرفه‌ای داریم یا نه؟

حکاک: اگر منظور تئاتر به صورت هنری / حرفه‌ای است و نه تنها



تجاری، خیر. ما تئاتر حرفه‌ای نداریم. تئاتر حرفه‌ای تئاتری است که یک گروه خاص در مدتی طولانی به کشف مکنونات درونی ذهنی و جسمی انسانی خویش بپردازد. چرا؟ چون تئاتر هنری انسانی است. پرداختن به این کشف، زمان می‌برد. اگر گروه‌های تئاتری مثل Open Theatre، Living Theatre، تئاتر آزمایشگاهی کروتفسکی، گروه پیتر بروک و ... در جهان مطرح می‌شوند و می‌درخشند به این دلیل است که اعضای این گروه‌ها چندین سال با یکدیگر کار مداوم داشته‌اند. اما در کشور ما اصلاً این طور نیست. در اینجا قرار است همه یکشبه ره صد ساله بروند. اگر قرار است کار حرفه‌ای داشته باشیم باید کار گروهی داشته باشیم. کار گروهی هم در عرض یک روز و یک هفته و یکسال به سرانجام نمی‌رسد، باید در درازمدت انجام پذیرد. ما نیاز به تشکیل گروه برای تئاتر حرفه‌ای داریم؛ گروهی که از همه لحاظ بتواند وقت خود را صرف خلاقیت تئاتری کند، اجازه داشته باشد که تجربه کند و تجربیاتش را در اختیار دیگران بگذارد، بتواند ارتباط کلامی و عملی با گروه‌های دیگر برقرار کند. اگر به این صورت شروع کنیم و پیش رویم، شاید بعد از پنج سال دیگر بتوانیم یک تئاتر حرفه‌ای داشته باشیم.

به این ترتیب فکر می‌کنید فاصله تئاتر کشور با تئاتر سایر کشورها چقدر است؟

حکاک: حدود ده قرن است. یعنی کشور ما (بدون توجه به محتوای آن) در محدودهٔ تئاتر قرون وسطی هم نمی‌گنجد. ما تئاتر نداریم، تقلید تئاتر داریم. اگر مثلاً در آمریکا از بنده تقاضای کارگردانی نمایشی را برای فلان فستیوال می‌کنند، این تقاضا را به خاطر ایرانی بودنم از من نمی‌کنند. بلکه این تقاضا به خاطر این است که بنده یک عمر با گروه‌های مختلف کار کرده‌ام و درک کرده‌ام که دنیا چه چیزی را به عنوان تئاتر قبول دارد و می‌شناسد. ما در ایران هنوز زبان نمایشنامه نداریم. ما در تئاتر، گزارش، روایت، داستان و ... داریم اما نمایشنامه نداریم. ما بازیگر حرفه‌ای ایرانی که با فرهنگ ایرانی عجین باشد نداریم. بازیگری ما تقلیدی است. شما نگاه کنید بهترین بازیگران ما از این و آن تقلید می‌کنند، تا حدی که مجلات سینمایی ما این را افتخار می‌دانند که بگویند فلان بازیگر ما شبیه «رابرت دنیرو» است. من نمی‌دانم «رابرت دنیرو» شبیه چه کسی بوده؟!

مشکل تئاتر کسانی بودند که به عنوان هنرمند، خود را هم مسلک و هم‌عقیده مسئولان نشان می‌دادند

آیا تئاتر ما می‌تواند در سطح جهان مطرح شود؟ چگونه؟

حکاک: صد در صد. تئاتر ما آن زمان می‌تواند جهانی شود که از اصالت‌ها و اصول انسانی فلسفه و عرفان شرقی خود ریشه بگیرد. دراین‌باره مثالی می‌زنم. ببینید اگر در سال ۱۹۹۲ نمایشی با عنوان «هفت مرحله» براساس اشعار مولوی و فروغ فرخزاد نوشته می‌شود و طی طریق عرفانی انسان امروز، انسان غربی و شرقی امروز را بیان می‌کند و در فستیوال معتبر و جهانی «ادین بارو» (Edinburgh) مطرح و نام‌آور می‌شود، دلیلش این نیست که بنده ایرانی هستم و به صرف ایرانی بودن فرهنگ ایران را درک و بیان می‌کنم. این نمایش به زبان انگلیسی برد و بازیگران آن هم آمریکایی بودند. دلیل آن شاید این باشد که یک نفر توانسته طریقه رسیدن به تعالی شرقی را در سطح جهانی آن مطرح کند و صد البته از دو شاعر ایرانی هم استفاده شده است. پس تئاتر ما به این ترتیب می‌تواند موفق باشد که ویژگی‌ها و مبانی اسطوره‌ای، عرفانی و فلسفی ما را بردارد و با استفاده از ابزار پیشرفته غرب آن را بسط و پرورش دهد و با زبانی بین‌المللی، حاصل را به جهانیان و در فستیوالهای جهانی ارائه کند. در آن صورت مردم سایر ملل جذب تئاتر ما خواهند شد. چنین آثاری هم در ایران خواستار و مخاطب خواهد داشت و هم در سراسر جهان چراکه مثلاً مسألهٔ گیلگمش، مسأله انسان است و ما در ایران با شصت میلیون انسان سروکار داریم و در جهان با چندین میلیارد. پس اگر می‌خواهیم یک کار انسانی و ایرانی انجام دهیم که جهانی هم بشود، نمی‌توانیم نمایشی را علم کنیم و به خارج بفرستیم که فقط حس نوستالژی و دور از وطن بودن عده‌ای ایرانی مقیم خارج را تحریک کند و از این طریق یک مشت دلار برایمان به ارمغان بیاورد. یا مثلاً تخت حوضی یا سیاه‌بازی ما نمی‌تواند در سطح جهان مطرح شود زیرا «کمدیا دلارته» در سیصد - چهارصد سال پیش، خیلی بهتر از کشور ما، به همین گونه نمایشی در جهان اجرا می‌شد.

اگر کروتفسکی لهستانی، جهانی می‌شود به دلیل حمایت مالی دولت است که فقط از او تجربه می‌خواهد

وضعیت فعلی تئاتر کشور را چگونه می‌بینید؟

حکاک: تا اواخر زمستان ۷۶ خیلی بد بوده است. من در جایی گفته‌ام که تئاتر مملکت ما جرقه‌ای است. واقعیت این است که در بیست سال گذشته تئاتر ما گهگاهی بوده. اگر قرار است تئاتر ما تداوم داشته باشد، احتیاج به برنامه‌ریزی مناسب و صحیح دارد، اگر کسانی که در رأس کار قرار داشتند، قادر به این برنامه‌ریزی بودند تا کنون باید این اتفاق می‌افتاد، پس اگر مسئولان فعلی تئاتر، مسئولان قبلی را الگو قرار دهند که دیگر فرقی نمی‌کند. باید بیایند بررسی کنند و به اشتباهات خود اقرار کنند و ببینند این اشتباهات از کجا ناشی می‌شود بعد به چند نفر که این کاره هستند اجازه کار بدهند.

تئاتر مازمانی می‌تواند جهانی شود که ویژگیها و مبانی اسطوره‌ای عرفانی و فلسفی ما را با ابزار پیشرفته بسط و پرورش دهد

نظر شما در مورد ممیزی تئاتر چیست؟ آیا باید باشد یا نه؟

حکاک: کار هنرمند این نیست که بگوید چه باشد، چه نباشد. کار هنرمند این است که با آن ابزار و وسایل موجود، خلاقیت خودش را نشان دهد. در همه جهان ممیزی وجود دارد. اگر در آمریکا من روی صحنه پرچم این کشور را بسوزانم دستگیر و زندانی‌ام می‌کنند. چون اینها اعمالی است که هر کس در آن کشور انجام دهد، خلاف قانون محسوب می‌شود. کشور ما هم قوانین خاص خودش را دارد. وقتی برای ما مشکل ایجاد می‌شود که دستگاه ممیزی سلیقه‌ای عمل می‌کند و ما نمی‌دانیم ممیزی یعنی چه؟ خود ما در جریان محدودیتهایی که باید در آنها بکار بپردازیم، قرار نداریم.

در زمانی مسئولی می‌گوید ممیزی خوب است، اما در زمان تصدی مسئول بعدی اعلام می‌شود که ممیزی بد است و نباید باشد. ولی اگر وزارت ارشاد و مرکز هنرهای نمایشی محدودیتهایی را که باید رعایت شود، منتشر کند، هنرمندان خلاق می‌توانند با رعایت همان محدودیتها، آثار خیلی خوبی ارائه دهند.

حرف آخر ... ؟

حکاک: امیدوارم همواره موفق باشید.

سپاسگزاریم.

جامعه
روزنامه
چاپ نیمروز
• Jameah (Society) Iranian Independent Daily •

۷ • چهارشنبه ۱۷ تیر ۱۳۷۷ • سال یکم • شماره ۱۰۸ •

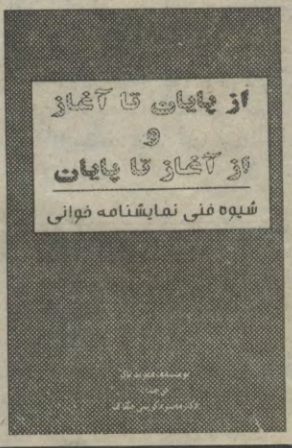
جامعه • Jameah • Vol.1 • No.108 • July 8, 1998 •

نگاهی به کتاب «از پایان تا آغاز و از آغاز تا پایان»

نویسنده: دیوید بال
ترجمه: محمود کریمی‌حکاک

فن نمایشنامه‌خوانی

احمدرضا قربانی



اشاره:

کمبود منابع نظری درباره تئاتر معاصر از جمله کاستی‌های تئاتر کشور است. در این زمینه تاکنون کتاب‌هایی ترجمه و تألیف شده است که به لحاظ کمیت و کیفیت پاسخگوی تمامی خواسته‌های دانشجویان و علاقه‌مندان تئاتر نبوده است. این کمبود به‌ویژه در بخش ترجمهٔ متون پایه‌ای تئاتر، بیشتر به‌چشم می‌خورد.

از این پس قصد داریم با معرفی کتاب‌های معدودی که در زمینه مباحث نظری تئاتر تألیف و ترجمه شده است، این مهم را مورد توجه قرار دهیم تا از این رهگذر هم علاقه‌مندانِ تئاتر، چنین آثاری را بشناسند و هم پژوهشگران و مؤلفان نسبت به این کاستی مسئولیت بیشتری را احساس کنند.

گروه هنر و ادب

«از آغاز تا پایان و از پایان تا آغاز» مجموعه یادداشت‌های یک آدم ناآرام و عاشق و وقف تئاتر است. کسی که آنقدر کار کرده و به درودیوار خورده که حالا به سادگی، اعتراف‌نامهٔ خود را نوشته و گفته است که چگونه یک شیفته تئاتر برای رشد و تعالی زمین می‌خورد، طرد می‌شود و عاقبت برمی‌خیزد و همه دورش جمع می‌شوند. این تغییر و تبدیل، نه به معنی شهرت‌طلبی و شیفتگی در برابر مطرح شدن است، بلکه به علت سازندگی، تحول و تکامل و یک اتفاق در حال جریان مثبت و لذت‌بخش خواهد بود. روی سخن با آنانی است که از خامترین تجربه‌های اولیه در تئاتر تا به امروز که مویی سپید کرده‌اند، نام خود را کارگردان تئاتر گذاشته‌اند و یا گمان کرده‌اند بازیگر، طراح صحنه و موسیقی‌سازِ موفقی در تئاتر هستند.

پروفسور «دیوید بال» نویسنده «جسور و تجربه‌گر این کتاب، در یادداشت‌های تشریحی و بسیار روان خود، ثابت می‌کند همه مشکلات این دسته از هنرمندان زمانی روی می‌دهد که بلد نیستند یا نمی‌دانند یک نمایشنامه چیست و اصلاً چگونه خوانده و فهمیده می‌شود! او همچنین روشن می‌کند که نمایشنامه خواندن با مطالعه روزنامه، شعر، داستان و هر چیز خواندنی دیگر بسیار متفاوت است. و این تفاوت درست از جایی آغاز می‌شود که بدانیم «ساختمان ادبی» یک نمایشنامه آنها با هدف و انگیزه نمایاندن عمل، حرکت و جاری شدن یک سلسله اتفاقات صورت می‌گیرد و در نهایت ساختاری کاملاً متضاد با داستان یا نقل و گزارش از یک اتفاق یا مجموعه‌ای از اتفاق‌ها دارد، منظور از «ساختمان ادبی» همانا چگونگی شکل ابزار و قطعه‌های تشکیل‌دهنده یک اثر است. حال آن که ساختار به معنای کارکرد یک بافت کلی است که از درون یک اثر آغاز می‌شود و تا دورترین فاصلهٔ بعد از اثر، تأثیر ماندنی و فراموش‌نشدنی خود را می‌گذارد. ساختار نمایشنامه عبارت از پدیده‌ای در حال جریان است که پیوسته بر مخاطب، کنش و یا حرکت دفعی و پویای خود را منتقل کرده، به او تجربه‌ای تازه از هزار اتفاقی می‌دهد که ممکن است نظیرش را تا به آن مدت دیده، ولی هرگز این‌گونه متأثر و ناآرام نشده است.

«شیوه فنی نمایشنامه‌خوانی» مهارت‌های لازم فردی را برای علاقه‌مندان تشریح کرده و نشان می‌دهد که چرا نمایشنامه با آثار دیگر ادبی متفاوت است و چون تفاوت دارد، باید دارای ویژگی‌هایی باشد که نتوان بدون آن ویژگی‌ها بر آن نام نمایشنامه گذاشت. شناخت این اثر ادبی، هنرمند را کمک می‌کند تا بتواند کاستی‌های بارز یک نمایشنامه را تشخیص داده و برای اجرا، در رفع آن بکوشد. یا اگر قابل رفع نبود، آن را کنار بگذارد و در پی اثری دیگر باشد.

کتاب مذکور را «محمود کریمی‌حکاک» مدرس دانشگاه‌های تئاتری ایران، به فارسی برگردانده است. مترجم که به نیکی بر ارزش‌های این کتاب واقف بوده،با ترجمه‌ای روان و پخته به این کار دست زده است. پروفسور دیوید بال استاد نمایشنامه‌نویسی، بازیگری، تاریخ تئاتر و ادبیات نمایشی دانشگاه «کارنگی - ملون» و مدیریت هنری «پیتزبرگ‌متر و پالتین استیج کمپانی»، ازجمله نمایشنامه‌نویسان و کارگردان‌های برجسته تئاتر آمریکاست که کتاب حاضر را براساس مطالعه و موشکافی دقیق صدها نمایشنامه، از هر سبک و دوره‌ای، تنظیم کرده است. وی حاصل تجربه‌ها و تحقیق‌های خستگی‌ناپذیر خود را در دورانی که به عنوان مدیر ادبیات دراماتیک تئاتر «کاتری» در هر سال مسئولیتِ تجزیه‌وتحلیل ده‌ها نمایش را به‌عهده داشته، بر صفحه کاغذ آورده است تا استفاده‌کنندگان حقیقی و هنرمندان واقعی تئاتر از آن بهره‌ها ببرند.

عنوان «از پایان تا آغاز، از آغاز تا پایان» براین کتاب فنی نیز بر این مبنا نهاده شده که با آوردن اصول بدیهی و معمول تحلیل نمایشنامه، ذهن کنجکاو و جست‌وجوگر هنرمند را به این سمت بکشاند که از دیدن یک نمایش، بدون خواندن نمایشنامه‌اش، می‌توان فراز و فرود و کاستی‌ها و قدرت‌های آن را پیدا کرد و یک بار دیگر بر سپیدی ذهن، آن را تحریر کرد. همچنین می‌توان بر این فرض که اگر نمایشنامه‌ای پیچیده و معماگونه و به ظاهر تحلیل‌ناپذیر خوانده شد، اجرای آن دیده شد، بتوان شرح به ظاهر مشکلات دست‌نیافتنی به تحلیل آن را، به جای آن که از ابتدا به انتهای اثر پی بگیریم، از انتها و پایان‌بندی اثر به درآوریم و به آغاز آن برسیم! این دقت به خواننده کمک خواهد کرد که عمل نمایش درحال مطالعه را، در معیار عظیم دنیای آن، روشن‌تر ببیند.

ابرار

آیینه هنر

سه شنبه ۱۹ خرداد ۱۳۷۷ * ۱۴ صفر ۱۴۱۹ * ۹ ژوئن ۱۹۹۸ * شماره ۲۷۷۷ * ۱۲ صفحه * تک شماره ۲۰۰ ریال

No. 2777, TUESDAY, JUNE 9, 1998* KHORDAD 19 1377*SAFAR 14, 1419*PRICE 200 RIALS

گزارشی از سخنرانی «محمود کریمی حکاک» (کارگردان و مدرس تئاتر) در دانشکده سینما و تئاتر

عصر چهارشنبه گذشته به دعوت دانشکده سینما - تئاتر «محمود کریمی حکاک» با عنوان «دانشجوی تئاتر و جامعه» در آمفی تئاتر این دانشکده و در جمع دانشجویان تئاتر به سخنرانی پرداخت. او سخنرانی خود را با جمله‌ای از «هارولد کلرمان» - یکی از کارگردانان بزرگ سینما - آغاز کرد و از قول او گفت: «یک فرد تئاتری باید قبل از هر چیز یک هنرمند باشد. جامعه شناسی، اقتصاد، موسیقی و... بداند و بتواند با افراد جامعه ارتباط برقرار کند و همهٔ اینها از فرد یک عاشق می سازد». یک هنرمند بیش از هر چیز باید عاشق باشد. عشق را می توان به دو بخش تقسیم کرد: ۱- عشق زندگی، ۲- عشق هنری.

عشق در زندگی شامل تمام عشق های زمینی، آسمانی متعالی و غیرمتعالی می شود که حداقل به صورت حرف در جامعه فراوان است.

اما عشق به هنر آن چیزی است که همهٔ ما را به اینجا کشانده است. این عشق باید خودش را از تعریف مجدد و محدود به خصوص برای دانشجوی تئاتر فراتر ببرد. یعنی خودش را به سطح سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و تمام سطوح دیگر مملکت بکشاند. منظور فقط جامعه امروز ما نیست. این عشق به ویژه در تئاتر باید در سطح جهانی شدن مطرح شود، زیرا هنر تئاتر ارتباط مستقیمی با جامعه دارد. ما باید از کوچه دهکده به سطح دهکده برسیم. ما در اینجا به دو نوع نقطه پرش می رسیم، اول اینکه هر چیزی را به سادگی باور نکنیم. یعنی اگر من برای شما تئاتری کار کردم و گفتم این تئاتر جهانی است، شما نباید باور کنید. بلکه باید تحقیق کنید که این تئاتر چه ویژگی جهانی دارد. متأسفانه ساده باوری همچون یک ویروس به جان نسل جوان کشور ما افتاده است.

ما باید هر چیزی را با مطالعه و روشنگری بپذیریم. این مسأله کار تماشاگر را سخت تر می کند اما از شما تماشاگر آگاهتری خواهدساخت.

وی سپس ادامه داد: مسأله دیگری که باید بدان توجه کنیم شخصیت هنری و فردی ما و دیگران در مرحله قضاوت است. این «عادت به قضاوت» بسیار خوب است، اما در این قضاوت شخص و کار باید از یکدیگر جدا باشد. اگر اجرائی خوب نبود نباید فکر کنیم که احتمالاً آن شخص انسان خوبی نیست.

اگر این مسأله به وسیله دانشجوی تئاتر رعایت شود، ما را تا چندین کیلومتر به جلو پرتاب خواهدکرد. اتفاقی که در این بیست سالهٔ اخیر برای ما افتاده و بسیار متأثرکننده است؛ در این بیست سال اخیر که من در ایران نبودم، می بینم که چقدر در تئاتر نزول کرده ایم. من فکر می کنم که مقصر دانشجویان و مدرسین تئاتر بوده اند. ما از این جهت مقصر هستیم، پس از اجرای یک نمایش ضعیف در سالن بلند شده و کف می زنیم و بعد هم در بیرون به تمام عوامل نمایش فحش می دهیم. این از عدم صداقت ما به خود و دیگران است.

خبرهای درگوشی

صحنه تئاتر متعلق به یک نوع تئاتر نیست!

* کیوان نخعی

گفتگو است، متأسفانه گفتگو نداریم. نه گفتگو با خود نه با هنرمند، و نه با جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم. اگر در جامعه‌ای گفتگو وجود داشته باشد حتی دانشجوی تئاتر من می‌تواند با صراحت بگوید که این بخش از اجرای نمایش شما غلط است، و اگر من صداقت داشته باشم نباید دانشجوی خود را به خاطر این اعتراض مردود کنم.

«کریمی حکاک» در ادامهٔ سخنانش ضمن اظهار امیدواری از برگزاری چنین جلساتی در تداوم ایجاد گفتگو بین افراد هنرمند خاطرنشان کرد:

من امیدوارم که نسل آینده بتواند دیالوگ برقرار کند و تمایز را در یکدیگر بپذیرد. ما باید بپذیریم که صحنه تئاتر متعلق به یک نوع تئاتر نیست. صحنه تئاتر به همان اندازه که به نمایش «عاشق کشون» تعلق دارد، به نمایش «آنسوی آینه» و همچنین به «بندار بیدخش» و «دایره گچی قفقازی» هم تعلق دارد. او اضافه کرد: ما باید به هنرمندان تئاتر کمک کنیم که بهترین کارشان را ارائه دهند و مثلاً «عاشق کشون» در ژانر نقالی خودش قرار بگیرد. بعد خواهیم دید که این تئاتر هم تماشاگر خودش را خواهدداشت، همانطور که در دنیا هم انواع نمایش تماشاگران بسیار خود را دارند.

در سینمای خارج می‌توانم از آقای «وارن بیتی» مثال بزنم. یعنی کسی که فیلم تجاری «شامپو» را می‌سازد و بعد با سرمایهٔ این فیلم، فیلم «سرخها» را کارگردانی می‌کند که تاریخ سینما هم قطعاً به آن افتخار خواهدکرد.

او در بخشی دیگر از سخنان خود گفت: ما می‌توانیم انواع مختلفی از تئاتر را به اجرا درآوریم و هرکدام از آنها مخاطبان خودش را هم داشته باشد. ولی هرکدام از اینها باید از نظر کیفی درحد بالایی هم به اجرا درآیند. در اینجا لازم است به این نکته هم اشاره کنم که من جوانان امروز را با جوانان بیست سال پیش چندان متفاوت نمی‌بینم.

حکاک پس از سخنرانی خود به سؤوالات دانشجویان تئاتر پاسخ گفت. او در پاسخ به سؤوال یکی از حاضرین در مورد جهانی شدن تئاتر و همچنین استفاده نکردن استادان از دانشجویان در نمایشها گفت: سیاست گذاریهای تئاتر در دو دهه اخیر این بود که ما تئاتر نداشته باشیم. اما در این دوران جدید به نظر می‌رسد که سیاست گذاریها چرخشی داشته است.

اما چیزی که برای دانشجوی تئاتر مهم است، فعال بودن در سیاست گذاریهای آینده تئاتر کشور است. برخی اوقات وقتی عده‌ای با دانشهای جهانی وارد ایران می‌شوند، پس از مدت کوتاهی کشور را ترک می‌کنند و یا به دلیل عدم حمایت و... مجبور به ترک کشور می‌شوند. حالا سؤال من اینجاست، واقعاً چه کسانی باید این افراد را در کشور نگه دارد. دانشجویان وقتی با یک استاد کم دانش روبرو می‌شوند طوماری برعلیه او به مدیر گروه تسلیم می‌کنند اما وقتی با استاد باسوادی روبرو می‌شوند هیچ طوماری درجهت تشکر وی تهیه نمی‌کنند.

مشکل دیگر طی بیست سال گذشته این است که تحصیل تئاتر پولی شده است. تعداد دانشگاههائی که مخارج خودرا از دانشجو می‌گیرند به مراتب مخارج خود را از دانشجو می‌گیرند به مراتب بیشتر از دانشگاههای دولتی است و متأسفانه دانشجویانی که پول می‌دهند هیچگاه از خودشان سؤوال نمی‌کنند که آنها با این پولها چه می‌کنند؟! و هیچگاه هم از وضعیت کتابخانه دانشگاه، وضعیت استاد و... سؤالی نمی‌کنند. پس نود و پنج درصد این مشکلات به فعال نبودن دانشجو برمی‌گردد.

«دکتر کریمی حکاک» در پایان پاسخهایش به دانشجویان گفت: نسل من به دلیل کوته‌بینی و سودجوئی و... با دشنام و بدگویی مداوم پشت سر یکدیگر، به هنر تئاتر خیانت می‌کند، اما سعی کنید که نسل شما اینگونه نباشد. شما نباید پشت سر یکدیگر بدگوئی کنید، بلکه باید از کار یکدیگر صادقانه انتقاد کنید. وقتی من از دوستان خودم انتقاد می‌کنم متأسفانه به من می‌گویند: «از تو انتظار نداشتیم».

در آمریکا و در روزهای تعطیل بعد از هر اجرا بحث و گفتگو وجود دارد. و در این گفتگوها «پیربروک»، «ریچارد شکنر» و حتی یک فرد عادی در کنار یکدیگر شرکت می‌کنند، و سؤوالات خودشان را در کمال آزادی بیان می‌کنند بدون آنکه در دوستیها خللی وارد شود. پس تواضعی خوب است که در مقابل دانش باشد. اگر ما به نداشتن دانش اعتراض نکنیم تواضع ما به جز دوروئی نیست.

* خبرهای درگوشی حاکی از آن است که «محمود کریمی حکاک» از ۱۲۴ عنوان نمایشنامه‌ای که به مرکز هنرهای نمایشی ارائه داده بودند، به زودی تمرین یکی از آنها را شروع می‌کند. آنطور که خبرنگار ماشینه مرکز هنرهای نمایشی بعد از چندماه، از ۱۲۴ طرح نمایشی فقط با یک طرح او موافقت کردند.

مشکل دیگر اینست، ما در هنری که اساس آن برپایه

سلام

روزنامه سیاسی ـ فرهنگی ـ اقتصادی ـ اجتماعی صبح

دوشنبه ۲۲ تیر ۱۳۷۷ ـ ۱۸ ربیع‌الاول ۱۴۱۹ ـ ۱۳ جولای ۱۹۹۸

سال هشتم ـ شماره ۲۰۵۶ ـ تکشماره ۴۰۰ ریال

هنر

اگر قرار است کاری ارائه بدهد، «آن سوی آینه» ارائه بدهد آن سویی خشت خام! اگر قرار است کاری ارائه بدهد، «عاشق کشون» باشد، نه «اکتور کشون!» وقتی کیفیت را از کارگردانمان بخواهیم، طبیعتاً او مجبور است به دنبال بازیگری باشد که کیفیت کارش بالا باشد... یادمان باشد اگر من در اینجا از سه - چهار نمایش اسم می‌برم به هیچ وجه توهین به شخصیت کارگردانهای آن نمایشها نیست. چون وقتی شخصی کاری را ارائه داد، دیگر از خود جداست. چند نفر از شما از حق خود استفاده می‌کنید و از دیدن یک نمایش بد، سالن نمایش را ترک می‌کنید؟ چند نفر از از حق خود استفاده می‌کنید که بعد از دیدن یک نمایش بد، حتی دست نزنید و تشویق نکنید؟ این مسأله از نداشتن صداقت خود دانشجویان تئاتر است.

□ تئاتر ما ویژگی‌های بسیاری برای جهانی شدن دارد. مثالی که من نمی‌خواستم در این سخنرانی بگویم، مبجورم در پاسخ به این سؤال بگویم! ما دارای یک مثنوی (.... دفتر مثنوی معنوی مولوی) هستیم که در آن پر از اله مانهای تئاتری است. دارای شاهنامه‌ای هم هستیم

● .... ما بازیگران بسیار خوبی می‌توانیم داشته باشیم، ما گنجینه‌های بیشمار خوبی در ادبیات نمایشی داریم، اما نمایشنامه نویس نداریم!

که پر از این اله مانهای تئاتری است، حتی به شیوهٔ برشت. ما نظامی، صادق هدایت، فروغ فرخزاد و... داریم. همهٔ اینها ویژگی‌های جهانی شدن و ویژگی‌های اصلی تئاتر جهانی شدن را دارند. شما اگر به شعر «کسی که مثل هیچ کس نیست» سرودهٔ فروغ فرخزاد دقیق نگاه کنید، می‌بینید که زیر بنای یک تئاتر بسیار منسجم و خوب را این شعر دارد و کاراکترهای بسیار مشخصی هم دارد. ما با استفاده از تکنولوژی و استفاده از آن زیر متن و زیر بنای فرهنگی خودمان می‌توانیم تئاتری بسازیم که در سطح جهان به مراتب بهتر بدرخشد. در اینجا مثالی از کار خودم می‌گویم. من وقتی نمایش «هفت مرحله» را در سال ۹۲ در آمریکا اجرا کردم حتی یک کلمه آن از فرهنگ انگلیسی یا آمریکایی نبود. همهٔ آن از خطوط و کلمات آقای مولوی و خانم فروغ فرخزاد بود دربارهٔ همین نمایش منقدی می‌نویسد اولین قدم به سوی تئاتر قرن بیست و یکم؟» اگر تئاتر قرن و بیست ویکم را حرکت پی‌گیر پست مدرنیسم بدانیم و اگر پست مدرنیسم را در یک حالت برگشت به ابتدا گرایی انسانی بدانیم. آیا این مسأله به این معنی نیست که در تکنولوژی امروزی، ایدهٔ دیروزی را استفاده می‌کنیم و آن را مطرح می‌کنیم. ما نباید بگذاریم مثنوی را همانند منطق الطیر عطار که توسط «پیتر بروک» به روی صحنه رفت، دیگران به نمایش تبدیل کنند. ما باید خودمان این اثر را به نمایش تبدیل کنیم و آن را نشان بدهیم. باید خودمان این اثر را مطرح کنیم و بعن هیچ آبی از آبی تکان نمی‌خورد. چند هفته پیش فاکسی از دانشگاه واشنگتن آمریکا به دستم رسید که در آن نوشته بود بودجه‌ای برای به صحنه بردن شش دفتر مثنوی تهیه شده و از من خواسته شده تا بروم و همهٔ مثنوی را در صحنه اجرا کنم. اگر این مثنوی در آنجا کار شود، که به احتمال قوی هم این کار خواهد شد و به احتمال قوی هم من خواهم رفت و به احتمال قوی این اثر اجرا خواهد شد، آیا آمریکائیها حق ندارند که بگویند «این کار را ما انجام دادیم؟» به نظر من حق دارند این را بگویند. وقتی می‌گویم ما غرور فرهنگی نداریم، همین است.

□ آنچه که باعث شده تئاتر ایران را منفعل و عقب مانده کند، در منفعل بودن دانشجوی تئاتر است. «گیلگمش» زیباترین اسطوره و تئاتری‌ترین فضا برای تئاتر است. از این کتاب فقط به انگلیسی، ۲۶ ترجمه وجود دارد و چون من این اثر را در آمریکا کار کردم،

□ آنچه باعث شده تئاتر ایران را منفعل و عقب مانده کند، منفعل بودن دانشجوی تئاتر است.

مجبور شدم ۲۶ ترجمه از این اثر را بخوانم.

متاسفانه در ایران تنها یک ترجمه از آقای صفوی وجود دارد و مربوط به سی سال پیش می‌شود و مقاله‌ای هم از این موضوع از احمد شاملو داریم که در «کتاب هفتهٔ» قبل از انقلاب چاپ و منتشر شده است.

شما فکر می‌کنید بعدها «پیتر بروک‌ها» و «گروتوفسکی‌ها» نمی‌آیند بر روی «گیلگمش» دست بگذارند. تمام اصول پایه‌ای مکتب گروتفسکی براساس عرفان شرقی است. کدام یک از جوانان جامعه تئاتری ما همهٔ مثنوی را خوانده است؟ اگر من مثنوی را در آمریکا تبدیل به نمایشنامه کنم و در آنجا کارکنم دیگر این کار به

□ تمام اصول پایه‌ای مکتب گروتفسکی بر اساس عرفان شرقی است. کدام یک از جوانان جامعه تئاتری ما تمام مثنوی را خوانده است؟

اسم آمریکایی‌ها ثبت می‌شود. قرار است این نمایش در کنفرانس ضلع سال ۲۰۰۰ به عنوان برنامه افتتاحیه آن اجرا شود و از وحدت وجود به عنوان اله‌مان اصلی صلح یاد بشود. حیف است که همچنین گنجینه‌ای داریم و این قدر به سادگی از کنار آن عبور می‌کنیم.

□ اگر با سیستمی که بوسیلهٔ آل پاچینوها و مارلون براندوها تربیت می‌شوند، در اینجا پیاده شود، خواهیم دید که ما چند بازیگر بالاتر از آل پاچینو و مارلون براند و داریم.

□ اگر تعریف تواضع، انکار دانسته‌های شخصی است، من به چنین تواضعی وقعی نمی‌نهم. اگر تعریف تواضع را آگاهی به دانسته‌های فردی بگذارید همهٔ دانشجویان تئاتر بدانند که ما چه می‌دانیم و چه می‌توانیم داشته باشیم. ما بازیگران بسیار خوبی می‌توانیم داشته باشیم، ما گنجینه‌های بیشمار خوبی در ادبیات نمایشی داریم. اما نمایشنامه نویس نداریم.

□ در برهه‌ای سه - چهار ساله که بسیار کوتاه بود، تئاتر ما قوی شد و چهار متخصص به ایران آمده بودند و ده دوازده بازیگر تربیت کردند که بدترین آنها «امین تاریخ» است و بهترین آنها هم جهانی هستند مثل «سوسن تسلیمی» یا مثل «سام فرخ نیا» که من در پاریس او را دیدم و داشت در نمایشی از مولیربازی می‌کرد و کار او شاهکار بود... دانشجویان عزیز! بروید با تابلوی نئون بنویسید که نسل من خائن از آب درآمد و به همدیگر خیانت کرد برای اینکه ما حقیریم. کوته بینیم، سودجو هستیم و به فکر جیب خودمان هستیم و نه دیگری. شما اینطوری نباشید. بیایید از همین الان نسل شما دست به دست هم بدهد که این اتفاق (خیانت به همدیگر) برایش نیفتد و جلوی همدیگر انتقاد کنیم و نه پشت سر همدیگر و صادقانه هم انتقاد بکنیم.

مقصر ما هستیم

سخنرانی دکتر کریمی حکاک پیرامون دانشجو تئاتر و جامعه

مهر
هفته نامه فرهنگی، هنری، اجتماعی
شصتمین شماره
سه‌شنبه بیست‌وسوم تیرماه ۷۷
۳۲ صفحه، ۲۰ تومان
ISSN: 1029-8118

بیایید یک تئاتر واقعاً ایرانی به وجود بیاوریم

■ دکتر محمود کریمی حکاک

هنوز در تئاتر کشور ما، زبان نمایشنامه وجود ندارد. در تئاتر ما، گزارش، روایت، داستان و... وجود دارد، اما نمایشنامه در آن نیست. ما بازیگر حرفه‌ای ایرانی که با فرهنگ ایرانی عجین شده باشد، نداریم. بازیگری ما، تقلیدی است، یعنی، بهترین بازیگران ما از این و آن هنرپیشهٔ خارجی، تقلید می‌کنند، تا آنجا که مجلات سینمایی ما به این مسئله افتخار کرده و می‌گویند، فلان بازیگر ما، شبیه رابرت دنیرو، است. من نمی‌دانم که رابرت دنیرو، شبیه چه کسی بوده است؟!

در حوزه‌های علمی و دینی ما، بسیار عالی تدریس و تفحص می‌شود و باید همان شیوه در رشته‌های هنری نیز عملی شود. در حوزه‌های علمیه، طلبه‌ها جمع می‌شوند و راجع به مسئله‌ای بحث می‌کنند و به اصولی که مورد نظرشان بوده، دست می‌یابند. در حوزهٔ فقهی هم به چند فقیه اجازه داده می‌شود که دیدگاه تازه‌ای را نسبت به دین ـ که اساس زندگی است ـ جست‌وجو کنند و راجع به آن به بحث و تحقیق و تفحص بپردازند. در نتیجه، فردی مثل ملاصدرا پیدا می‌شود؛ ولی متأسفانه در حوزه هنر، این‌گونه نیست. می‌گویند همان چیزی که قبلاً بوده باید قرقره کرد و انتظار داریم که همهٔ ما کسانی را که قبلاً بوده‌اند، بشناسیم. مثلاً الان در کشور ما شکسپیر را همه به قدری خوب می‌شناسند که کسی جرئت نمی‌کند نمایشی از او را به روی صحنه بیاورد؛ گویی که آنها با حضرت شکسپیر، کله‌پاچه خورده‌اند! و هرکسی هر برداشت ایرانی از آثار او داشت، به کفر مطلق دچار شده است. در هنر بازیگری همه می‌خواهند که رابرت دنیرو شوند. در نتیجه، مشخص است که عاقبت چه پیش می‌آید! اشکال ما این است که ما فرهنگ خود را به درستی نمی‌شناسیم و به همین دلیل، به مولوی می‌گوییم، هگل شرق! این‌قدر توجه نداریم که اگر قرار است مقایسه‌ای باشد، باید به هگل بگوییم، مولوی غرب!

اصول بازیگری که گروتفسکی از آن صحبت می‌کند، بسیار نزدیک به آن اصولی است که در عرفان ما وجود دارد. بنده هجده سال است که روی تئوری «وحدت وجود» به‌عنوان یک مقوله قابل تفحص در کار بازیگری بین بازیگر، نقش و تماشاگر، تحقیق و کار می‌کنم؛ کاری شبیه به آن‌چه استادم گروتفسکی در دههٔ ۶۰ انجام داد. متأسفانه در مملکت ما، کسی حاضر نیست به این مسئله گوش کند یا از آن حمایت کند. اما اگر بخواهیم سیستم استانیسلاوسکی را مثل فلان اتومبیل، ناگهان وارد کنیم، همه تبدیل به بازیگرانی شبیه به شیوهٔ «استانیسلاوسکی» می‌شوند و می‌توان گفت که بازیگری ما وارداتی است. بنابراین، اصالتی در این هنر نداریم. اما می‌توانیم هنر اصیل داشته باشیم، مشروط بر اینکه نسل گذشتهٔ ما خطاهای خود را

بفهمد و از تنگ نظریها و کم‌بینیها جلوگیری کند. نسل حاضر و آینده ما، درک کند که در همین فرهنگ، ریشه‌های قوی هنر و به‌خصوص، هنر تئاتر وجود دارد و می‌توان نوع بازیگری خاص ایرانی را ارائه داد.

سیاستگذاران فرهنگی ما متوجه باشند که اگر می‌خواهند کشور ما ویژگی ایرانی ـ اسلامی داشته باشد و با تهاجم فرهنگی مبارزه کنند، باید به ارتقای فرهنگ ایرانی بیندیشند و توجه کنند. راه ارتقای این فرهنگ هم حمایت از کسانی است که از این فرهنگ استفاده صحیح می‌کنند. البته برای پیشبرد فرهنگ و هنر ویژهٔ خودمان، نیاز به فن‌آوری غرب داریم. باید قبول کرد که غرب راه و روش ساختن مثلاً اتومبیل را خوب می‌داند. غرب برای تئاتر خود شیوه‌ای را ابداع کرده که آن را خیلی خوب بلد است. باید ما این تکنیک را از غرب یاد بگیریم و براساس و از طریق استفاده از آن، اصول فرهنگی ـ هنری خودمان را پیاده کنیم و به عبارت دیگر، با استفاده از ابزار تئاتر غرب، یک تئاتر واقعاً ایرانی به‌وجود بیاوریم.□

فرهنگ و سینما
۷۶
سال هشتم، شماره هفتادوششم، خرداد و تیر ۱۳۷۷، بها ۳۰۰ تومان

وال کیلمر بازیگر عاصی و نفرین شده

حکاک: چرا من نباید تئاتر کار کنم؟!

دکتر محمود کریمی حکاک، بازیگر، نویسنده، کارگردان و مدرس تئاتر که چند سالی است از آمریکا به ایران بازگشته، قرار است به زودی نمایشنامهٔ رؤیای نیمه شب تابستان نوشته ویلیام شکسپیر را به روی صحنه بیاورد. او دراین باره گفت: تاکنون دوازده طرح به مرکز هنرهای نمایشی، معاونت فرهنگی شهرداری تهران و حوزه هنری داده‌ام اما به دلایل نامعلومی با هیچکدام از آنها موافقت نشده است. او دربارهٔ علت این امر پاسخ داد: نمی‌دانم چرا، اما نه جواب نه شنیده‌ام و نه جواب مثبت. گویی همه دست به دست هم داده‌اند و توطئه سکوت کرده‌اند. اگر با طرحهایم موافقت شود یا نمایشنامهٔ آنیتگونهٔ سوفوکل یا نمایشنامه رؤیای نیمه شب تابستان شکسپیر را به صحنه می‌آورم. به مرکز هنرهای نمایشی گفته‌ام که شما فقط سالن در اختیارم قرار دهید گیشه را نیز به من بسپارید اگر این تئاتر مورد استقبال مردم قرار گرفت یا نگرفت ضرر و سود آن را خود متحمل می‌شوم و هرگونه خسارتی را به عهده می‌گیرم.

کریمی حکاک با تجربه‌های زیاد در زمینه نمایش قصد دارد امسال نمایشی را کارگردانی کند. او ادامه می‌دهد: من معتقدم و همیشه هم گفته‌ام که تئاتر باید روی پای خودش بایستد برای همین می‌گویم گیشه تئاتر را به کارگردان بسپارید. آخرین بار که به مرکز هنرهای نمایشی رفتم گفتند که ما با طرح‌های شما مخالفتی نداریم و هیچ اشکالی هم در آنها نمی‌بینیم. اما خودم مانده‌ام که چرا آنها جواب صریح، قطعی و روشنی نمی‌دهند. نمی‌دانم در شرایطی که همه امکان و اجازه فعالیت (در تئاتر) پیدا کرده‌اند، من نباید کار بکنم؟!

مهر

هفته نامه فرهنگی، هنری، اجتماعی

شماره ۷۶

سه‌شنبه دوازدهم آبان‌ماه ۷۷

۳۲ صفحه، ۲۰ تومان

ISSN: 1029-8118

در آموزشگاههای بازیگری، چه می‌گذرد؟

نیما سهرابی

چندی پیش، دکتر محمود کریمی حکاک را در مقابل «تالار وحدت» دیدم. گلایه می‌کرد از نمایش «پرواز» و به‌خصوص، بازی بازیگرانش. درخواست کرد از قولش بنویسیم که این هنرجویان بازیگری، شاگردان او نیستند و به صراحت تمام گفت: «خدا شاهد است، بچه‌هایی که در این نمایش بازی می‌کنند، شاگردان من نیستند! اینها هرجایی که می‌روند، می‌گویند ما شاگردان دکتر حکاک هستیم. باور کنید، این هنرجویان از درس بازیگری کلاس من، بیشتر از نمره «دو» نیاورده‌اند و نمره‌شان، در دفتر کارگاه بازیگری ثبت شده است، می‌توانید بروید و ببینید....»

پس از این‌که از استاد خداحافظی کردم و جدا شدم، خیلی به فکر فرو رفتم. با خودم گفتم، چطور ممکن است که آنها شاگردان این استاد باتجربهٔ تئاتر باشند و پس از چند ترم آموزش بازیگری، نتوانند اصول و فن بازیگری را به درستی یاد بگیرند. پس اینها تا الان در این کلاسها، چه می‌کرده‌اند که حالا نمایش و بازی‌شان، این‌قدر ضعیف از آب درآمده و تماشاگران، ناراضی از سالن «قشقایی» تئاتر شهر بیرون می‌روند؟ آیا نتیجهٔ کلاسهای آموزش بازیگری، این گونه باید باشد که استاد آموزش‌دهنده، اینقدر ناراضی باشد و از آنها چنین گله‌مند شود و شکایت کند؟ به راستی در این آموزشگاههای بازیگری، چه می‌گذرد و هنرجویان چه می‌کنند؟ اگر این بازیگران نوآموز که مثلاً در یکی از بهترین آموزشگاهها تحصیل کرده‌اند، نتایج آموزششان، این‌گونه است، پس وای به حال آموزشگاههایی که هیچ اسم و رسمی ندارند یا از استادان مشخص و مجربی بهره‌مند نیستند و هر روز همانند قارچ در سطح شهر ظاهر می‌شوند!!

به راستی، تأسیس این همه آموزشگاه و کارگاه آزاد بازیگری، که بازدهی آنها هم این‌گونه است، چه ضرورتی دارد؟ آیا اساساً ضرورت این‌همه آموزشگاه و کارگاههای بازیگری، کارگردانی، نمایشنامه‌نویسی، طراحی صحنه و لباس و... حس می‌شود که وزارت ارشاد هرچند هفته یکبار، مجوز تأسیس آنها را صادر می‌کند؟ مگر نه این است که تأسیس‌کنندگان و تشکیل‌دهندگان، بیشتر به فکر سود و منافع مالی و اقتصادی خود هستند و نه مثلاً وظیفه‌ای همچون تربیت و آموزش درست هنرجو دارند؟! باور کنید که اینها هیچ دلشان به حال وقت، پول و صرف این همه عمر هنرجویان و علاقه‌مندان بازیگری نسوخته است و نخواهد سوخت وگرچه شاید همهٔ شان، در آغاز این ادعا را داشته باشند که می‌خواهند نسل جوان علاقه‌مند به بازیگری و سایر رشته‌های هنری را تربیت کنند و آموزش دهند، اما در واقع «هدف، جلب رضایت (ظاهری) است» و نه چیزی دیگر! البته، اصلاً قرار نیست که از کلاس آزاد بازیگری دکتر حکاک، خرده و ایراد بگیریم. ولی اگر پس از پایان هر ترم، این هنرجویان دوباره گزینش شوند و در واقع، ناخالصیها و اضافیها سرند شوند، فکر می‌کنم آنچه که از تعداد این کلاسها باقی می‌ماند، لااقل، یک جمع و تعداد اندک برگزیده مستعدی باشد که می‌توانند آبروی استادان خود را حفظ کنند و خالصانه فخر بفروشند که ما شاگردان فلان استاد تئاتر هستیم و بوده‌ایم یا همچنان خواهیم بود. کاری که فکر می‌کنم، زمانی که استاد سمندریان، «کانون تئاتر تجربی» را تأسیس کرد، شاگردانش را در پایان هر ترم سرند کرد و به تعداد قلیلی (نزدیک به چهل نفر) از آن یکصدوپنجاه هنرجویش که اول ترم آمده بودند، اجازهٔ بازیگر شدن داد و گفت: «شما اگر پشتکار خوب و محکمی داشته باشید و اگر همیشه به معلوماتتان بیفزایید و مطالعه کنید و تمرین‌های عملی خود را کنار نگذارید، می‌توانید بازیگر خوبی شوید و بازیگر بمانید.».

اما یک نکته را در پایان این نوشته، یادآور می‌شوم؛ این‌که وزارت ارشاد به این راحتی، مجوز تأسیس آموزشگاه و کارگاه بازیگری صادر نکند و هنرجویان بی‌جهت، نام فلان استاد معروف و باتجربه را به سینه نزنند. زیرا برای بازیگری، علاوه بر علاقه و استعداد، فراگیری آموزشها و عملی کردن آنها و ممارست و تمرین همیشگی نیز شرط است.

تکمله: پیشنهاد می‌شود که وزارت ارشاد به جای صدور مجوز تأسیس این همه کارگاه و آموزشگاه بازیگری، به فکر صدور مجوز تأسیس سالنهای نمایش در تهران و شهرستانها باشد تا این همه بازیگران، بیکار نباشند و استفادهٔ بهینه‌ای از هنر هنرجویان و بازیگران مستعد نوآموز بشود! تربیت کردن بازیگر، مهم است، نه تأسیس کردن کارگاه بازیگری!□

شماره ۸۳
سه‌شنبه اول دی‌ماه ۷۷
۳۲ صفحه، ۲۰ تومان
ISSN: 1029-8118

مهر
هفته نامه فرهنگی، هنری، اجتماعی

لطفاً «تئاتر» را جدی بگیرید!

نیما سهرابی

«تئاتر و انواع نمایش را می‌توان آیینه‌ای پنداشت که در آن جامعه‌ای به تماشای تصویر خود می‌نشیند.»*

چندی پیش، یکی از دوستان برای اولین شب اجرای نمایش «شبی در طهران» به «تئاتر شهر» رفت و برای اولین‌بار، این نمایش را دید و روز بعد هم نقدش را نوشت و درست در سومین شب اجرای عمومی این نمایش، آن را در یکی از روزنامه‌های صبح چاپ و منتشر کرد. روزی که نقد او چاپ شد، از بازتابهای آن هیچ اطلاعی نداشت، اما در روزهای پس از آن، دوستان مطبوعاتی و تئاتری‌اش را که می‌دید، همه راجع به آن نظر می‌دادند: اولاً تحسینش می‌کردند که چقدر سریع اقدام کرده است. دوم این که بیشتر آنها با او هم‌عقیده بودند که نمایش، ضعفهای زیادی داشته است. اگرچه بعضیها هم گفتند بی‌رحمانه نوشته بود، اما او به آنها گفت که نقد حرفه‌ای برای تئاتر باید این‌گونه باشد و منتقد در همان شب اول اجرای نمایش، حاضر باشد و همان نظر اولین دیدارش را در نقدش منعکس کند و نه از دیدارش در دفعه‌های دوم یا حتی بیشتر.

در همه جای دنیا، منتقدان حرفه‌ای تئاتر؛ شبهای اول از یک نمایش دیدن می‌کنند و نظر خود را همان شب اول در نقد خود اعلام می‌دارند. به این ترتیب، تماشاگر و خواننده حرفه‌ای نقد تئاتر هم براساس آن نقد به دیدن یک نمایش می‌رود، یا از دیدن آن منصرف می‌شود. به قول دوستی، منتقد باید بتواند یک سالن نمایش را پر یا خالی کند؛ یعنی با نقد خودش این قدرت را داشته باشد و بتواند تأثیرگذار باشد که با خواندن نقد او، تماشاگران به دیدن یک نمایش رغبت زیادی نشان بدهند، یا سالن را خالی کنند و از دیدن آن منصرف بشوند و نمایش، تماشاگر اندک و بسیار محدود داشته باشد. اگرچه هنوز این رسم در بین منتقدان تئاتر ما مرسوم نیست، اما به نظر می‌رسد که باید کم‌کم آن را در میان خوانندگان و تماشاگران تئاتر جا انداخت. با این همه، اگر امکان آن باشد که این منتقد برای دیدن همهٔ نمایشها، این‌گونه اقدام کند، ولی چنین روشی از سوی سایر همکارانش ادامه نیابد، فایدهٔ بسیاری ندارد؛ چراکه یک دست، صدا ندارد! لطفاً به حق حق راضی باشید، آقای کارگردان!

برنامه چهارشنبه شب «شباهنگام» که از شبکه پنجم سیما، یعنی شبکه استان تهران پخش می‌شود، اختصاص به دست اندرکاران سینما دارد. اما اخیراً مجری برنامه، یعنی محمدرضا شریفی‌نیا، این برنامه را اختصاص به تئاتر داده و از کارگردانان و استادان حرفه‌ای تئاتر دعوت می‌کند. تاکنون دکتر قطب‌الدین صادقی، دکتر محمود عزیزی، جناب محمود کریمی حکاک و علی نصیریان به این برنامه دعوت شده و درخصوص مسائل تئاتر به بحث نشسته‌اند.

در دومین برنامه‌ای که اختصاص به تئاتر داشت، اگرچه قسمت اولش سینمایی بود و آقای کلاری به خاطر جایزه ششصدهزار دلاری‌اش از جشنواره سینمایی «آرژانتین» به تهران بازگشته و شریفی‌نیا هم وقت را از دست نداده و او را به برنامه‌اش دعوت کرده بود، اما کریمی حکاک و محمود عزیزی در مورد نهادینه شدن تئاتر و وضعیت نابسامان تئاتر بحث کردند و تازه بحث داغ شده بود که به دلیل به پایان رسیدن برنامه، مجری مجبور شد که برنامه را به پایان ببرد و با بینندگان عزیز صدا وسیما، خداحافظی کند!

اما غرض از نوشتن این سطور و یادآوری این برنامه، این است که وقتی مجری برنامه از محمود کریمی حکاک پرسید که «چرا کار نمی‌کنی؟»، او جواب داد که طی این چند سال بازگشتنش از آمریکا به ایران، ۱۲۴ متن نمایشنامه ترجمه شده به نهادها، ارگانها و سازمانهای مختلف داده، اما با سکوت آنها مواجه شده است ولی با تعدادی از نمایشنامه‌های او در سال گذشته، موافقت شده و قرار است که در پارکینگ تالار «وحدت» به اجرا درآید: چون سالن تالار «وحدت» که حق مسلم او بوده و او نوبت اجرای این نمایش را داشته، به دکتر علی رفیعی اختصاص پیدا کرده است. که منظور جناب حکاک این بوده که رفیعی، حق او را خورده و نوبت او را گرفته است و مرکز هنرهای نمایشی هم از دکتر رفیعی ـ معلوم نیست چرا حمایت کرده است.

آقای دکتر رفیعی اجرای نمایش «خسیس مولیر» خود را به دلیل آنکه یکی از بازیگران اصلی‌اش با یکی از افراد تالار «وحدت» دعوایش شده، لغو کرده و با زرنگی تمام ـ اگر بشود اسمش را زرنگی گذاشت ـ قرارداد نمایش دیگر را بسته و نوبت او را گرفته است. راستی، چرا آدمی که دم از فرهنگ و هنرمند بودن و کارگردان حرفه‌ای بودن در تئاتر می‌زند، چنین رفتاری انجام می‌دهد؟ آقایان «تق صیر» از کیست؟

بالاخره، فصل پاییز هم رو به آخر رسید و یاران مرکز هنرهای نمایشی، اجرای نمایش «تق‌صیر» و «سی‌و دو دقیقه از ماجرا»، نوشته و کارگردانی فرهاد آییش را برای مدت نامعلومی عقب انداختند و معلوم شد که سرنوشت نمایش آقای آییش هم به سرنوشت نمایش «زمستان ۶۶» یعقوبی دچار شده است. مرکز هنرهای نمایشی که این قدر سنگ کارگردانهای حرفه‌ای را به سینه می‌زند، از آنها برای کار دعوت می‌کند و آنهایی را هم که در خارج از کشور فعال هستند، تشویق به برگشتن و ماندن و کارکردن در ایران می‌کند، چرا کارگردانی پس از پنج سال بازگشت از آمریکا، هنوز نتوانسته نمایشی را از خود به صحنه بیاورد، دیگر کارگردانی مثل آییش که هنوز یک سال از بازگشتن او به ایران نمی‌گذرد، خب معلوم است که نمی‌تواند به این زودی کار کند!

بیایید کمی روراست و صریح باشید و این‌قدر وقت دیگران را تلف نکنید. با این جوابهای مبهم یا سکوت در مقابل دیگران، چه هدفی دارید؟ دوستی می‌گفت: «می‌دانم چرا این‌طوری است؛ همه اینها به خاطر نور چشمیهای تلویزیونی‌هاست که بیشتر مسئولیت مرکز هنرهای نمایشی را به‌عهده گرفته‌اند. آخر نمی‌دانم تلویزیون را چه رسیده به تئاتر! تئاتری‌ها را بازی ندهید، لطفاً تئاتر را جدی بگیرید!□

* «مارتین اسلین، منتقد و نظریه‌پرداز تئاتر»

در نمایش «رویای شب نیمه تابستان» شکسپیر هنر و هنرمند دوران و دنیای خویش (منجمله خود و آثار خود) را به طنز می‌کشد. طنزی شیرین که مخاطب را با خود به دنیای وهم انگیز خیال می‌برد. «دیوانگان و عشاق آنچنان ذهن خیال پردازی دارند که قدرت تصورشان همواره بیش از آنچیزی است که منطق و عقل می‌پذیرد». اما این «منطق و عقل»، در همه حوادث زندگی می‌تواند راهنمای ما باشد؟ همه ما در زمانی، چه کوتاه و چه دراز، «عاشق و دیوانه» بوده‌ایم اما آیا می‌دانیم کی دوباره «عاشق و دیوانه» خواهیم شد؟ جواب این سئوال تماماً در اختیار ما نیست بخصوص وقتی گرمای مطبوع، نسیم شیرین و مهتاب روح پرور شبها ی تابستان پریان و پری زادگان را در کناره دید مامیرقصاند و تا سر برمی گردانیم ناپدید شده اند. شاید هم اینطور نیست. «اگر می‌توانی صبورانه در دایره رقص ما شرکت کنی و عیش و نوش شبانه ما را ناظر باشی، با ما بیا». مقاومت دشوار است. اما ممکن است در آخر سر با «باتم» همصدا شویم که «من عجیب‌ترین خواب نادیدنی را دیدم من رؤیایی داشتم که... از عقل آدم هم انورتره که بفهمه من چه رؤیایی داشتم»

م. ک. ح

با تشکر از آقایان: مهندس مرتضی کاظمی، معاونت هنری
مهندس سیدمحمد معصومی، مشاور اجرائی معاون هنری
دکترحسین سلیمی ریاست مرکز هنرهای نمایشی
مهندس علی اصغر زعیمی، مدیریت فنی تالار وحدت
محمد سعید رنجبران، مدیریت مجموعه فرهنگی آزادی
شهردار محترم منطقه یک
شهریار علیپور
مدیریت محترم مرکز آموزش پسیان
خسرو شجاع زاده مدیریت اداره تئاتر
و خانم مهین میهن
همچنین حراست مجموعه فرهنگی آزادی
و کلیه کارکنان مجموعه فرهنگی آزادی

و با قدردانی فراوان از دوستانی که در این سفر ما را همراهی کردند:

احمد آکشته. کاریله آوانسیان. مهدی اسکویی. نگار جعفری. بهاره حسینی. امین زندگانی.
مینا لاکانی
و با سپاس از الطاف بی‌دریغ خانوادهٔ محترم داوری

نقش آفرینان

به ترتیب حروف الفبا

یمین آتشی	رابین استارولینگ خیاط	ماه
نعیم اله بختیاری	فرانسیس فلوت تعمیر کار دم	تیس بی
محمدرضا برقی	نیک باتم شرباف	پریموس
رضا خرم		دیمیتریس
محمدرضا خسروی		پاک
رضا دادویی		کاکتوس چه
خاطرهٔ داوری		هرمیا
سپیدهٔ رضوی		خردل دانه
محمد ساربان		تیسیوس
اشرف سلطانی نیا	گل نخود	فیلسترات
کیوان عسگری	اسناگ بندزن	شیر
مهسا عظیمی		دونه انار
تیر خش علی کیایی		ایجیوس
لیلا فلاح	پری دایه	تار عنکبوت
افشین کتانچی		لایسندر
صبا کمالی		تایتانیا
محمدحسین مجدزاده		اوبران
آشا محرابی		هلنا
فریدون محرابی		بچه پاک
نگین ناظم زادهٔ وزیری		نی‌ساقه
آیت نجفی	پیتر کوئینس نجار	نسخه خوان
سعید نوری	تام اسناوت درودگر	دیوار
نونا یوسفیان		هیپالیتا

دکتر محمود کریمی حکاک: در سال ۱۳۵۴ عازم آمریکا شد و همزمان با تحصیل آکادمیک به تعلیم حرفه‌ای با استادان بنام تئاتر دنیا پرداخت. او طی بیست سال ۳۲ کار تئاتری بزبان انگلیسی بروی صحنه آورده که نیمی از آنها تکیه بر متون فارسی داشته‌اند، برخی در جشنواره‌های بین المللی شرکت کرده، تعدادی جایزه و تقدیرنامه نیز دریافت کرده‌اند.
روِیای شب نیمه تابستان » اولین کار تئاتری او در طول پنج سال اقامت در ایران است.

سودابه سالم: فارغ التحصیل هنرستان عالی موسیقی و دانشکده هنرهای زیبا رشته موسیقی می‌باشد. وی دوره‌هایی در زمینه خلاقیت موسیقی تراپی و آموزش موسیقی کودکان در انیستیتو کارل اُف وابسته به دانشگاه موتزارتیوم، سالزبورگ دیده است. نوار بازیهای آوازی از جمله کارهای او است.

دکتر مهرداد موثقی ــ پزشک
آیت نجفی ــ دستیار کارگردان، دستیار طراح صحنه
بابک بهداد ــ دستیار کارگردان، مدیر صحنه
مرجان گلزار ــ دستیار طراح لباس، جامه‌دار
کامبیز قوام‌زاده ــ دستیار کارگردان، نورپرداز
مانلی منوچهری ــ مشاور طراح پوستر
خاطرهٔ داوری ــ وقایع نگار
مهسا عظیمی ــ منشی صحنه
هانیه کسمایی ــ گروه موسیقی
علی میلانی ــ گروه موسیقی
رضا کنکاشی ــ گروه موسیقی
مژده زادصالح ــ گروه صحنه
شادی یعقوبیان ــ گروه صحنه
امید سپهرآرا ــ گروه صحنه
علیرضا حاجتی ــ گروه صحنه، گیشه
فرامرز علیخانی ــ گروه صحنه
فهیمه توکلی ــ تایپیست
افسانه قلی‌زاده ــ یوحنا حکیمی ــ لاله اسکندری ــ مهدی محمدی ــ گروه گریم

محمدرضا منصوری ــ مدیر تولید
کامران امامی ــ صحنه پرداز، طراح ماکت
رسول داوری ــ مدیر تدارکات
امیر فروتن ــ تدارکات
خانم خاشعی و مزون فَم ــ دوخت لباس
خانم نامور ــ دوخت لباس
علی سلطان محمدی ــ صدا
شهرام آشوری، سید هاشم عظیمی ــ برق
هوشنگ قاسمی ــ مسئول سالن و هماهنگی
محمود زارع، محمد کاظم آبادی ــ تأسیسات
کریم قنبری ــ مسئول خدمات
هوشنگ اشتری، هادی دهقانی، رجب علی محمدی، قربانعلی شیرازی ــ کارگاه نجاری
سلطان افزا، بایرامعلی اقتصادی، کمال پور محمدی ــ کارگاه آهنگری
محمد رحمانی، فیروز قنبری، سید محمدعلی مشتووی، سید نبی‌اله عابدینی، علی عباس شیاء نادر توکلی، حسین مرادی ــ کارگاه نقاشی
مسؤل کارگاه دکور: عباس توکل الهی
بهزاد صدیقی ــ روابط عمومی

شنبه
۲۳ آبان
۱۳۷۷

چهارشنبه
۱۳ آبان
۱۳۷۷

اخبار سایر

خبرهای محنه

دکتر حکاک و رویای نیمه شب تابستان

از پانزدهم آبان ماه، تمرین نمایش «رؤیای نیمه شب تابستان» نوشتهٔ ویلیام شکسپیر در تالار وحدت شروع خواهد شد. دکتر محمود کریمی حکاک کارگردان تئاتر و استاد دانشکدهٔ نمایش ترجمه و کارگردانی این اثر را برعهده خواهد داشت. نقش آفرینان این نمایش عده‌ای از بازیگران حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای جوان در عرصهٔ نمایش هستند که از طریق تست بازیگری طی ۳ روز و ۶ نوبت در ادارهٔ تئاتر انتخاب شده‌اند.

اولین اجرای این نمایش در بهمن ماه سال جاری خواهد بود که برای اجرای عمومی آن زمانی بعد از جشنوارهٔ تئاتر در تالار وحدت تعیین شده است.

رویای نیمه شب تابستان در تالار وحدت اجرا خواهد شد

نمایش «رویای نیمه شب تابستان» نوشتهٔ ویلیام شکسپیر که توسط دکتر محمود کریمی حکاک ترجمه شده، هم اکنون مراحل تمرینات خود را پشت سر می گذراند. در این نمایش بازیگرانی چون؛ مینا لاکانی، رویا تیموریان، امین زندگانی و عده ای دیگر از بازیگران حرفه‌ای و غیر حرفه ای تئاتر حضور دارند.

عوامل دیگر این نمایش عبارتند از؛ مدیر تولید: محمدرضا منصوری، دستیار اول کارگردان: آیت نجفی.

گفتنی است که این نمایش در شانزدهمین جشنوارهٔ تئاتر فجر به روی صحنه خواهد رفت و یک نمایش کاملاً حرفه ای خواهد بود که برای اولین بار در ایران اجرا خواهد شد.

اخبار هفت هنر

■ **سلام تئاتر**

محمود کریمی حکاک از همه افرادی که تشخیص می دهند در خود استعداد بازیگری دارند، دعوت به همکاری کرد، خبر این است که ایشان قراراست نمایش «رؤیای نیمه شب تابستانی» اثر ویلیام شکسپیر را کارکند، به همین خاطر ساعت ۱۱تا۱۴ و ۱۷تا۲۰ روزهای ۴و۵ آبان در تئاترشهر کریمی حکاک از همه افراد علاقه مند تست بازیگری خواهد گرفت.

دوستان علاقه مند، اگر تشریف بردید و مثل «سلام سینما»ی مخملباف نتیجه کار چیزدیگری شد از ما گله مند نباشید. ضمناً تمرین این نمایش از ۱۵ آبان آغاز می شود و نخستین اجرای آن در جشنواره سراسری تئاترفجر خواهدبود. دیگر خودتان می دانید و عشق بازیگری و باقی قضایا.

آخرین خبر

رؤیای نیمه‌شب تابستان: برای کارگردانان تئاتر پرداختن به آثار شکسپیر نمایشنامه نویس انگلیسی نوعی اعتبار است. به همین خاطر محمود کریمی حکاک دانش آموخته تئاتر از امریکا به سراغ نمایشنامه رؤیای نیمه شب تابستان رفته و این روزها در تالار وحدت سرگرم تمرین این نمایش است. در این نمایش که جزو آثار تاریخی شکسپیر محسوب می شود، مینا لاکانی، امین زندگانی، رؤیا تیموریان و جمعی از هنرمندان تئاتر بازی دارند.

شکایت حکاک

حکاک، از بیکاری خود شکایت دارد.

محمود کریمی حکاک کارگردان و مدرس تئاتر که چندی است از او در صحنهٔ تئاتر خبری نیست در مورد علت کم‌کاری‌اش در تئاتر به جامعه گفت:

ـ تا به امروز، ۱۲ طرح آماده را به مراکز مختلف هنری پیشنهاد کرده‌ام ولی متأسفانه هیچکدام تصویب نشده است. بنظر می‌رسد که سکوت عجیبی در برابر نام من توسط مراکز هنری پیشه شده است و از آنها نه جواب نه می‌شنوم و نه بله.

وی هم اکنون دو طرح «آنتیگونه» اثرسوفوکل و «رویای نیمهٔ شب تابستان» نوشته شکسپیر را آماده نمایش دارد که در صورت موافقت مسئولان به روی صحنه خواهد برد.

ایران
سال چهارم - شماره ۱۰۷۶

پنجشنبه ۳۰ مهر ماه ۱۳۷۷ - ۱رجب ۱۴۱۹ ۲۲ اکتبر ۱۹۹۸ - صفحه ۱۵

سال چهارم ـ شماره ۱۰۹۸
پنجشنبه ۲۸ آبان ماه ۱۳۷۷
۲۹ رجب ۱۴۱۹
۱۶ صفحه ـ ۴۰۰ ریال
IRAN- No.1098 , NOV.19 , 1998
ISSN 1027-1449
Keytitle: IRAN (Tehran)
www.iran - newspaper.com

THE CENTER FOR INTERNATIONAL THEATRE EXCHANGE,
AMERICAN UNIVERSITY, Department of Performing Arts (C.A.S.)
&
OPEN THEATRE/T.U.T.A.
Present a staged reading of a work-in-progress:

RUMI'S *MATHNAWI*

A Theatre Poem on Unity-of-Being

Adapted by
Joe Martin
&
Mahmood
Karimi-Hakak

Cosponsored by
CENTER FOR
GLOBAL PEACE
&
FOUNDATION
FOR IRANIAN
STUDIES

Based on the poetic work which is the greatest trove of Sufi parables and wisdom.

When: Monday,December 7 1998—5:30pm to 8:30pm
Where: Experimental Theatre, near Mass. Avenue gate, American University

(Main parking lot: On Nebraska Avenue between Ward Circle (Mass) and New Mexico Ave., across Nebraska Avenue from the campus.)

Refreshments served after the reading./Suggested Donation $5.00 (A.U. Students free)
Information: call C.I.T.E. (202) 885-3410

AMERICAN UNIVERSITY
WASHINGTON, DC

Professor Mahmood Karimi-Hakak
P.O. Box 14515-797
Tehran, Iran

DEPARTMENT OF PERFORMING ARTS

4 January 1999

Dear Professor Karimi-Hakak:

We are writing to express our interest in expanding our collaboration on the project of developing the theatre adaptation of *Rumi's MATHNAWI*. As you know, the script on which you have collaborated with Joe Martin was presented successfully here as a staged reading with American actors and Iranian musicians. The theatre at the university was filled. In attendance were Professor Martin's students from his "International Theatre and Peace" course, and Professor Abdul Said's students from "Islamic Peace Paradigms"--as well as many Iranians, students and faculty of he university community, and the general public. This "reading" version of your proposed production initiated a discussion afterwards on the importance of *"tauhid"* and unity-of-being *"wahdat-i wūjūd"* as key concepts from the Islamic world for all those working toward world peace. We would like to reiterate here that both Dr. Martin and Professor Said feel strongly that you are uniquely qualified with your background to bring this spiritual and artistic project to fruition.

As you know, Professor Said, in his capacity as director of the Center for Global Peace at American University (and as the first holder of the Mohammed Said Farsi Chair of Islamic Peace), has been fully supportive of your project since your initial meeting with him in 1995: before your presentation on "Rumi on Stage in American" at the Middle East Studies Association conference. We were all gratified by the immense potential this work has, if it were developed into a full production, and not only as a substantive and challenging performance. It is also our hope that an eventual production might open in conjunction with a conference on "Unity-of-Being and Peace," sponsored by the Center for Global Peace. For many Americans, it is an eye-opener to discover that such a profound spiritual concept, conducive to work for peace, emerges from the world of Islam: particularly in the works of the great mystic poet/teachers such as Rumi. Additionally, Kabir Helminski, who is Sheikh for the Mevlevi Order in North American (Rumi's lineage) reviewed the script, and found the material authentic, true to the essence of the work, and a promising representation of Rumi for Americans.

Though the University and our respective organizations have only been able to supply enough support to bring the project this far, everyone involved would like to assist in whatever way we can to find a means to bring you here to develop and expand the work, and direct a final production. This might be done through a summer institute and a semester of work, or a full year. We believe the best approach is to obtain funding from international sources: those interested in culture and inter-faith dialogue. (This is a focus of the Center for Global Peace. In 1998, for example, the Center helped sponsor the "Christian Islamic Dialogue" conference, which thousands attended at the National Cathedral in Washington D.C.) The first step is to find funding for your transportation, lodgings and financial compensation with your work here. The next step is to find funds to develop a full theatre production of *Rumi's MATHNAWI*. To that end we are exploring some foundation grants, and talking with the Banff Center for the Arts in Canada. It is our hope that we can get support for this project from various international sources--for what we feel is a historic effort to use the arts to put forward a great philosophy and concept for peace as it emerged from the heart of Islam.

Sincerely,

Joe Martin

Dr. Joe Martin
Center for International Theatre Exchange

Betty Sitka

Betty Sitka, Associate Director
Center for Global Peace
(For Professor Abdul Said)

COLLEGE OF ARTS AND SCIENCES
4400 MASSACHUSETTS AVENUE, NW WASHINGTON, DC 20016-8053 202-885-3420 FAX: 202-885-1092

هفدهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر
تهران - ۱ الی ۱۵ بهمن ۱۳۷۷

نمایش

۱۳ بهمن ۱۳۷۷ - ۲۰۰ ریال

۷

دست یافتن به وحدت در صحنه

حسن دولت آبادی

«محمود کریمی حکاک» در نمایش «رؤیای یک شب نیمه تابستان» با به‌کارگیری اصولی و آگاهانه از استعدادهای بالقوهٔ بازیگران جوان، اجرایی جذاب و شایستهٔ نمایشنامه‌ای از شکسپیر والامقام را ارائه داد و اثبات کرد که استعدادهای خوبی، به‌ویژه در میان دانشجویان و فارغ‌التحصیلان جوان تئاتر وجود دارد که کارگردان آگاه قادر به بهره‌گیری اصولی از این استعدادها خواهد بود.

آنگاه که کریمی حکاک قبل از شروع نمایش بر صحنه ظاهر شد و ادعا کرد که: «اجرایی نو و با نگرشی نوین از این اثر شکسپیر ارائه خواهد شد.» توقعی خاص را در مخاطبین حاضر در سالن ایجاد کرد و در ادامه و طی اجرای نمایش، تا حد بسیاری این اظهار نظر را اثبات کرد.

اجرای وی نیز با ایجاد تنوع در نوع ایجاد حرکت و بازی سه گروه "پریان"، "کارگران" مجری نمایشی که در حضور شاه اجرا می‌شود و اشخاص اصلی یعنی «عشاق» علیرغم کثرت آشکارشان نهایتاً وحدتی که متن این اجرا می‌طلبد را حاصل می‌کنند.

تنوع و نوآوری در میزانسن، نه تنها ایستایی اجرایی این متن کلاسیک و پرکلام را مانع می‌شود، که توجه به انعطاف در حرکات بدنی، استفاده از اختلاف سطح و جابجایی‌های مطلوب، جذابیتی متناسب با اثری از آثار شکسپیر را می‌آفریند.

گزینش مناسب بازیگران و توجه به بازی آنان باعث گردیده تا ارتباط لازم مخاطبین با آنها برقرار شود و از همان لحظات آغازین به شخصیتهای ملموس آشنا و متنوع بدل گردند؛ آنگونه که: «بازیگران فراوان نمایشنامه‌های شکسپیر به صورت شخصیتهای دقیقی تراشیده شده‌اند و در پهنه‌ای از نادانی و حماقت تا فرمانروایی و قهرمانی از جوانی و معصومیت تا پیری و فساد تجمع می‌یابند.»

همچنین استفادهٔ آزادانه و در عین حال آگاهانه از همهٔ ابعاد صحنه و در زمانها و مکانهای مختلف به گونه‌ای که در خدمت مفاهیم نهفته در متن باشد تأکیدی بر اندیشهٔ شکسپیر.

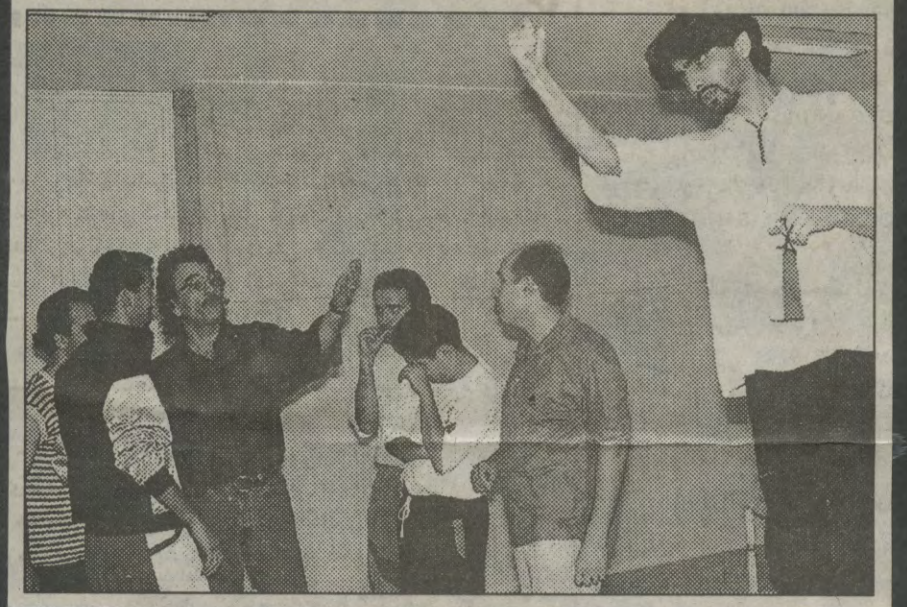
صحنه‌های کوتاه نمایشنامه در اجرا نیز به گونهٔ واحدهای ساختاری عمل کنند. در این نمایش توجه به حرکت معطوف است و زمان و مکان به سرعت و متناسب با متن تغییر می‌یابند. استفاده از لحن متنوع و گرایش از جدی به کمدی یکی دیگر از همسویی‌های اجرا با نمایشنامه است.

رویای یک شب نیمه تابستان

با توجه به اینکه کریمی حکاک در آغاز حضورش بر صحنه همچنین اظهار داشت که شاهد آخرین تمرینهای ما خواهید بود، انتظار می‌رود پس از طی تمرینهای پایانی، اجراهای اصلی این نمایش با کاستن از موسیقی مناسب و توجه مجدد به بازی برخی از بازیگران از جمله بازیگر نقش شاه بر استحکام اجرا افزوده خواهد شد.

رؤیای تابستانی در زمستان

* نوید پارسا



بدست می‌دهد با دکتر حکاک درباره‌ی این نمایش صحبت می‌کنم و از او می‌پرسم چرا این نمایشنامه را برای اجرای عمومی انتخاب کردی؟ او در جواب می‌گوید: رؤیای شب نیمه تابستانی یکی از بهترین کارهای دنیاست. شکسپیر را هنوز در ایران نشناختیم. همیشه فکر می‌کنیم که او یک موجود عجیب و غریبی است در حالی که شکسپیر نمایشنامه‌نویس بسیار مردمی و عوام‌پسندی است. در عین حال که او خیلی قوی در نمایشنامه‌اش حرفی برای گفتن دارد و قوی است، اما به نوعی من را به یاد نویسنده‌هایی مثل هدایت می‌اندازد. یا شاعری مثل حافظ که مردم به‌راحتی می‌توانند آثار آنها را بخوانند و درک کنند.

«حکاک» در هنگام تمرین خیلی مسلط کارش را انجام می‌دهد. در واقع او به همه امور کارش اشراف دارد و سعی می‌کند کاری را انجام دهد که بازیگر بتواند در جهت اجرای نقش‌ها موفق عمل کند. او درباره نوع کارش می‌گوید: به نوع کار من در جهان می‌گویند «تئاتر کارگردانی» مثل کار تروتفسکی یا مثل «پیتر بروک». در این شیوه مهم نیست که در متن نمایشنامه چه چیزی بیان شده بلکه متن تنها تخته پرشی برای کارگردان است و کارگردان از متن به‌عنوان ایده‌ای استفاده می‌کند. سپس ادامه می‌دهد: در این نمایش دقیقاً متن نمایشنامه را برداشتم با وضعیت معاصر ایران تلفیق کردم. در واقع تلفیق دو فرهنگ در این نمایش نشان داده می‌شود و من از اله‌مانهایی استفاده کردم که فرهنگ ایرانی را نشان دهد هرچند که محتوای نمایش، محتوای نمایشنامه شکسپیر است.

تمرین‌های بچه‌ها با همراهی و در واقع دستیاری آیت نجفی ادامه دارد. طراح موسیقی هم در کنار این لحظات تمرین نشسته و با مشورتهایی که با کارگردان انجام می‌دهد نقطه‌نظراتش را اعمال می‌کند و در چگونگی آواز بازیگران تأثیر می‌گذارد. صحبت بین من و کارگردان در لحظاتی که او هم حواسش به من است و هم به تمرین بازیگران، قطع و وصل می‌شود. سپس درباره متن نمایشنامه «رؤیای...» می‌گوید: در نمایشنامه «رؤیای...» سه گروه انسان وجود دارد. گروه اشرافی و ثروتمند که آریستوکرات هستند و گروه کارگر و مردم عادی و گروه «پریان»؛ آن کسانی که در ورای آدمیان هستند. هر سه‌ی این گروه در فرهنگهای جهان مشترک هستند. من در این نمایش گروه پریان را مسبب و مدبر ماجرای نمایش قرار دادم. این نمایش موضوع ساده‌ای را مطرح می‌کند: دوک آتن و ملکه آمازون با هم ازدواج می‌کنند اما اتفاقهایی که در میان اجرا پیش می‌آید همه مربوط به کار پریان می‌شود. بعد از او سؤال می‌کنم که با این توضیح پریان پررنگ‌تر از نمایشنامه دیده می‌شود؟ او جواب می‌دهد که بله در نمایش «رؤیای...» پریان بسیار پررنگ‌تر از نمایشنامه دیده می‌شوند. به این معنا که همه کلکها و ترفندها از سوی آنان است. در حقیقت اگر فکری به ذهن اشخاص نمایش خطور می‌کند، فکری است که پریان به آنها القاء می‌کنند، اگر چیزی را شخصیتها می‌بینند پریان هستند که سبب دیدن آنها می‌شوند.

کارگردان نمایش «رؤیای شب نیمه‌ی تابستان» معتقد است که تاکنون ترجمه‌هایی که از این نمایشنامه از طرف مترجمین ایرانی انجام گرفته، ترجمه‌های چندان دقیقی نیستند چرا که اصل اثر نمایشنامه و همه آثار شکسپیر نمایشنامه‌های منظوم است که این منظوم بودن نمایشنامه در ترجمه رعایت نشده است. او نمایشنامه «رؤیای شب...» را ترجمه منظوم کرده. او در پایان صحبتهایش در این‌باره می‌گوید: زبان پریان زبان شعر است. زبان کارگردان نمایشنامه زبان الکن است و زبان اشراف هم زبان معاصر است.

کم‌کم به ساعت پایان تمرین نمایش نزدیک می‌شوم. کریمی حکاک تمرین‌های روز بعد را برای گروه بازیگران کمی شرح می‌دهد و بعد توضیح می‌دهد که چه کسی در چه ساعتی برای تمرین فردا حضور داشته باشد- من نیز تالار موزه‌ی آزادی را ترک می‌کنم. قرار است این نمایش در این موزه به اجرای عمومی درآید. امید است که با اجرای این نمایش در این تالار، تالار موزه‌ی آزادی دوباره رونق بگیرد و از این فراموشی بیرون آید.

ابرار

آیینه هنر

شنبه ۱۰ بهمن ۱۳۷۷
۱۳ شوال ۱۴۱۹ - ۳۰ ژانویه ۱۹۹۹ - شماره ۲۹۶۹

۷

گزارشی از پشت صحنه‌ی نمایش «رؤیای شب نیمه تابستان» به انگیزه اجرای آن در جشنواره تئاتر فجر

ویلیام شکسپیر از شهرت جهانی برخوردار است و نیاز به معرفی ندارد و شاید در عالم نمایشنامه‌نویسی هیچ کسی همچون او به این درجه از شهرت و اعتبار نرسیده باشد. هملت، اتللو، شاه‌لیر، تاجر ونیزی، رام کردن زن سرکش، طوفان، ریچاردسوم، هنری چهارم و... و رؤیای شب نیمه تابستان از معروف‌ترین نمایشنامه‌های او به‌شمار می‌اید که تاکنون صدها کارگردان در جهان آنها را به صحنه آورده‌اند. اما در ایران تنها چند نمایشنامه از او به صحنه رفته است. «محمود کریمی حکاک» پس از سالها دوری از کشور اکنون موفق شده تا اولین کارش را در ایران به صحنه ببرد. رؤیای شب نیمه تابستان نمایشنامه‌ای است که با ترجمه‌ی منظومی از نمایشنامه انگلیسی توسط محمود کریمی حکاک در دست تمرین قرار گرفته است. این نمایشنامه بالاخره پس از مدتها کلنجار رفتن مرکز هنرهای نمایشی و کارگردان نامبرده قرار است برای اولین بار در ایران به صحنه برود.

«کریمی حکاک» برای اجرای این نمایش از آبان گذشته دست به تدارکات آن زده و بازیگران خود را براساس تست‌های گروهی از همه هنرمندن حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای انتخاب کرده است. تمرین‌ها و آموزش‌های گروهی بازیگران این نمایش از اول آذرماه آغاز شده و بعد تمرینهای اجرایی نمایش از اول دی‌ماه شروع شد. محل تمرین پس از چند جا از دو هفته مانده به جشنواره تئاتر فجر به تالار موزه آزادی انتقال پیدا کرد. تالار موزه آزادی متأسفانه چندسالی است که از آن بهره‌برداری نمی‌شود.

در یکی از بعدازظهرهای هوای سرد دی‌ماه وارد تالار موزه آزادی می‌شوم. کریم حکاک به‌اتفاق سی‌وچند بازیگرش مشغول تمرین نمایش است. او صحنه به صحنه با بازیگران مربوط به آن (صحنه‌ها) کار و تمرین می‌کند. دستیار او (آیت نجفی) همچون خود کارگردان در صحنه با تسلط مشغول کار است. یک صحنه مانده به آخر نمایش رؤیای شب نیمه تابستان که مربوط به آوازخوانی پریان می‌شود، صحنه‌ی تمرین ساعت پنج بعدازظهر روز ۲۸ دی‌ماه است. در این صحنه بازیگران به خواسته‌ی پادشاه می‌رقصند. کریمی حکاک در این باره می‌گوید. این صحنه، صحنه‌ای است که من از رقصهای فولکلوریک و محلی ایرانی استفاده کرده‌ام. هر یک از شش بازیگری که باید این حرکات را داشته باشند مربوط به ناحیه و فرهنگ خاصی از ایران می‌شود. در این نمایش از اله‌مانهای ایرانی و بومی در قسمتهایی از نمایش استفاده کرده‌ام و این قسمت هم یکی از این نشانه‌های فرهنگی ایرانی است.

کارگردان مجبور می‌شود هنگام صحبت با عذرخواهی از کنارم برود و تذکرات لازم را به بازیگران بدهد. در واقع حواس او هم متوجه حرفهایی است که به من می‌گوید است و هم متوجه صحنه‌ای است که بازیگران مشغول تمرین آن هستند.

پس از چند بار تمرین آواز و حرکات متنوع و متغیر بازیگران و اتودهایی که دستیارش به این چند بازیگر می‌دهد و آنها انجام می‌دهند، کارگردان تصمیم می‌گیرد صحنه را به طریق دیگری تمرین کند. برای همین به یکی از دو شخصیت «پاک» در نمایش اعلام می‌کند. با اتود جدیدی که به آنها می‌گوید، تغییر روش بدهند. «پاک» فقط بخواند و بقیه تنها رقصهای محلی را انجام دهند. هنگام اجرای این صحنه چند بازیگر دیگر بی‌حرکت در دور صحنه نشسته‌اند. بقیه هم در جایگاه تماشاگران نشسته‌اند. از بین بازیگران این نمایش تنها مینا لاکانی، امین زندگانی و صبا کمالی شناخته شده‌اند. بقیه بازیگر هنرجویان و دانشجویانی هستند که در سینما یا تئاتر تحصیل می‌کنند.

تمرین‌های بدنی و بیانی حکاک در پیش از شروع تمرین مربوط به این نمایش البته با اجرای کار گروه بازیگران مشخص است و کار آنها نشان می‌دهد که تأثیرات لازم را آن آموزشها و تمرینهای قبلی گذاشته‌اند. در فرصتی که

ابرار

روی خط جشنواره...

فردا با هفدهمین جشنواره بین المللی تئاترفجر

شنبه ۳ بهمن ۱۳۷۷
۶ شوال ۱۴۱۹ - ۲۳ ژانویه ۱۹۹۹ - شماره ۲۹۶۳
۸

آیینه هنر

روزنامه عصر آنلاین

سه شنبه ۶ بهمن
۱۳۷۷
شماره ۱۵۵
۳

نمایش «رؤیای شب نیمه تابستان» در تالار موزه آزادی

«محمود کریمی حکاک» اولین نمایش حرفه ای خود را در ایران به صحنه می برد. او بالاخره پس از چند سال بازگشت از آمریکا امسال موفق شده است تا نمایش «رؤیای شب نیمه تابستان» اثر ویلیام شکسپیر را با گروه چهل نفری اش که ۹۵ درصد آنان را جوانان تشکیل می دهند تمرین، کارگردانی و اجرا کند. در این نمایش تعدادی از بازیگران، هنرجویان و دانشجویان سینما و تئاتر بازی می کنند. نمایش رؤیای نیمه شب تابستان ترجمه، طراحی و کارگردانی محمود کریمی حکاک است که در بخش ویژه هفدهمین جشنواره بین المللی تئاترفجر ساعت ۱۷/۳۰ روزهای هفتم، هشتم و نهم بهمن ماه در تالار موزه آزادی اجرا می شود و پس از ۱۶ بهمن ماه تا ۲۷ اسفندماه در همین تالار به اجرای عمومی درخواهد آمد. «کریمی حکاک» درباره ی این نمایش می گوید: گروه رؤیای شب نیمه تابستان گروهی کاملاً جوان است که حدود ۹۵ درصد آنها کمتر از ۳۰ سال سن دارند. در این گروه تجربه ای شکل می گیرد که هدف تربیت بازیگران و دست اندرکاران حرفه ای آینده تئاتر است و نه فقط اجرای یک تئاتر.

نمایش «ماه لبریخته» با اجرای «حسین جعفری» در جشنواره تئاترفجر

گفت و گو با مینا لاکانی بازیگر سینما و تئاتر

گروه فرهنگی -
مینالا کانی بازیگر سینما و تئاتر است که بازی او در فیلم «دیدار» ساخته محمدرضا هنرمند به یادماندنی است. از دیگر کارهای او می توان، بازی در فیلم «روز فرشته»، «پرواز را به خاطر بسپار» و «زن شرقی» را نام برد.
وی هم اکنون در کنار همسرش «امین زندگانی» مشغول تمرین نمایش «رویا در نیمه شب تابستان» کار دکتر حکاک است که قرار است در جشنواره تئاتر به نمایش درآید. به همین مناسبت با وی گفت و گویی کردیم که از نظرتان می گذرد.

• در مورد حکاک کارگردان نمایش نظرتان چیست؟

- حکاک از کارگردانانی است که به بازیگر آزادی می دهد تا به حس لازم برسد نمی خواهد نظریات و عقاید خودش را به زور به بازیگر تحمیل کند. متاسفانه بعضی از کارگردان ها هیچ آزادی عملی به بازیگر نمی دهند و فکر می کنند که بازیگر یک ابزار است باید یک مسیری را طی کند، دیالوگی بگوید و همان موقع که می گویند، بخندد یا بگرید.

نکته دیگری که در کار حکاک وجود داشت این بود که من با کار کردن برای اولین بار ابعاد شکسپیر را شناختم و فهمیدم که شکسپیر کیست.

• چگونه برای نقش هلنا انتخاب شدید؟

- بعد از دو هفته و طی دو مرحله تست برای بازی در این نمایش انتخاب شدم.

• نقش شما در این نمایش و احساستان نسبت به آن چگونه است؟

- من در نقش هلنا بازی می کنم و این نقش را دوست دارم زیرا ترکیبات حسی خاصی دارد و به نظر من از زبان هلنا پیام های انسانی زیادی گفته می شود هرچند این شخصیت مثل تمام شخصیت ها گاهی اوقات ضعف دارد اما در لابه لای آن، غرور خاصی دارد که برایم ترکیب حسی زیبایی می آفریند.

شماره ۹۰
سه‌شنبه بیستم بهمن‌ماه ۷۷
۳۲ صفحه، ۲۰ تومان
ISSN: 1029-8118

مهر
هفته نامه فرهنگی، هنری، اجتماعی

روی خط جشنوارهٔ تئاتر فجر...

داوران کانون ملّی منتقدان در جشنوارهٔ تئاتر فجر

بالاخره «رؤیای یک شب نیمه‌ی تابستان» به اجرا درآمد!

نمایش «رؤیای یک شب نیمه تابستان» نوشته ویلیام شکسپیر، با ترجمه و طراحی و کارگردانی محمود کریمی‌حکاک، روزهای ششم، هفتم، هشتم و نهم بهمن‌ماه در بخش **ویژه** هفدهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر **فجر** در تالار «موزهٔ آزادی» به صحنه رفت. کریمی‌حکاک دربارهٔ این نمایش گفت: «در فرهنگ تئاتری ما، شکسپیر بسیار دور از ذهن و دور از سرگرمی معرفی شده است. در حالی که شکسپیر در متن این که منتقدان، استادان، روشنفکران بسیاری را درگیر می‌کند، نویسنده‌ای عوام‌پسند است. در **«رؤیای شب نیمه‌تابستان»، با تمام طبقات جامعه ارتباط برقرار می‌شود، به زبان آنها صحبت می‌شود و مسائل آنها را مطرح کرده و ابزار سرگرمی آنها هم مهیا می‌شود.»**

قرار است این نمایش، بعد از جشنواره از اول اسفندماه در تالار «موزه آزادی» به صحنه برود. امید است که با اجرای این نمایش، تالار «موزهٔ آزادی» که به فراموشی سپرده شده بود، جانی تازه بگیرد و در این تالار، نمایشهای دیگری هم به اجرا درآید.

آیینه‌ی خبر

«رؤیای شب نیمه‌ی تابستان» کاری از گروه تئاتر محک به صحنه می‌رود

گروه آینه‌ی هنر:

نمایش «رؤیای شب نیمه‌ی تابستان» نوشته «ویلیام شکسپیر» کاری از گروه تئاتر «محک» به صحنه می‌رود. این نمایش را دکتر محمود کریمی حکاک ترجمه و کارگردانی کرده و طراحی صحنه، لباس و نور آن را خود کارگردان انجام داده است. در این نمایش آیت نجفی، محمد ساربان، رضا خرم، افشین کتابچی، صبا کمالی، فریدون محرابی، نعیم بختیاری، محمد مجدزاده و... بازی می کنند. ساخت موسیقی این نمایش را نیز سودابه سالم به عهده دارد.

داستان نمایش درباره‌ی گروهی از پریان است که به سرزمین آتن می‌روند تا در عروسی فرمانروای «ستیوی» شرکت کنند. در اثر حوادثی که خواسته و ناخواسته پریان به‌وجود می‌آورند، هرج و مرج موقتی در زندگی طبقه‌ی اشراف و... رخ می‌دهد و...

این نمایش از ۲۸ بهمن ماه تا ۲۸ اسفندماه به مدت یک ماه (ساعت ۱۸/۳۰) در تالار موزه آزادی به صحنه می‌رود.

ابرار
سه‌شنبه ۲۰ بهمن ۱۳۷۷
۲۳ شوال ۱۴۱۹ - ۹ فوریه ۱۹۹۹ - شماره ۲۹۷۸

خبرهای صحنه

اجرای نمایش «رویای نیمهٔ شب تابستان» در تالار موزهٔ آزادی

نمایش «رویای نیمهٔ شب تابستان» نوشتهٔ «ویلیام شکسپیر» با ترجمه، طراحی و کارگردانی «محمود کریمی حکاک» در تالار موزهٔ آزادی به روی صحنه می رود.

در نمایش «رویای نیمهٔ شب تابستان» شکسپیر، هنر و هنرمند دوران و دنیای خودش را به طنز می کشد؛ طنزی شیرین که مخاطب را با خود به دنیای وهم‌انگیز خیال می برد.

«محمود کریمی حکاک» در سال ۱۳۵۴ عازم آمریکا شد و همزمان با تحصیلات آکادمیک به تعلیم با استادان به نام تئاتر دنیا پرداخت. او طی بیست سال، ۳۲ کار تئاتری به زبان انگلیسی به روی صحنه آورده که در نیمی از آنها تکیه بر متون فارسی داشته است. برخی در جشنواره‌های بین‌المللی شرکت کرده و تعدادی جایزه و تقدیرنامه نیز دریافت کرده است.

در نمایش «رویای نیمه نیمهٔ شب تابستان» یمین آتشی، نعیم‌الله بختیاری، محمدرضا برقی، رضا خرم، محمدرضا خسروی، رضا دادویی، خاطره داوری، سپیده رضوی، محمد ساربان، اشرف سلطانی نیا، کیوان عسگری، مهسا عظیمی، تیرخش علی کیایی، لیلا فلاح، افشین کتانچی، صبا کمالی، محمد حسین مجدزاده، آشا محرابی، فریدون محرابی، نگین ناظم‌زاده وزیری، آیت نجفی، سعید نوری و نونا یوسفیان بازی می کنند.

این نمایش از ۳۰ بهمن تا ۲۸ اسفند ماه همه روزه ساعت ۱۸ در تالار موزه آزادی واقع در میدان آزادی اجرا می شود. گفتنی است این نمایش روزهای جمعه در دو نوبت ۱۴ و ۱۸ به صحنه می رود.

دوستان

دو شنبه ۲۶ بهمن ۱۳۷۷
۲۹ شوال - ۱۴۱۹
۱۵ فوریه ۱۹۹۹ - سال اول
شماره ۰۳
۱۶ صفحه (۴ صفحه ضمیمه رایگان) ۴۰۰ ریال

نمایش «رویای نیمه‌شب تابستان» نوشته ویلیام شکسپیر به کارگردانی دکتر محمود کریمی حکاک در سالن موزه آزادی در میدان آزادی ساعت ۱۸ اجرا می‌گردد.

نمایش «رؤیای شب نیمهٔ تابستان» در تالار موزه آزادی

□ نمایش **رؤیای شب نیمهٔ تابستان** نوشته «ویلیام شکسپیر» با ترجمه، طراحی و کارگردانی «محمود کریمی حکاک» در تالار موزه آزادی به روی صحنه می‌رود.

در نمایش **رؤیای شب نیمهٔ تابستان**، شکسپیر هنر و هنرمند دوران و دنیای خودش را به طنز می‌کشد؛ طنزی شیرین که مخاطب را با خود به دنیای وهم‌انگیز خیال می‌برد.

«محمود کریمی حکاک» در سال ۱۳۵۴ عازم آمریکا شد و همزمان با تحصیلات آکادمیک به تعلیم حرفه‌ای با استادان نامی تأتر دنیا پرداخت. او طی بیست سال، ۳۲ کار تأتری به زبان انگلیسی به روی صحنه آورده که در نیمی از آنها تکیه بر متون فارسی داشته است. برخی در جشنواره‌های بین‌المللی شرکت کرده و تعدادی جایزه و تقدیرنامه نیز دریافت کرده است.

چهارشنبه ۲۸ بهمن ماه ۱۳۷۷ - شماره ۰۳

شماره بیست وهشتم - اسفندماه ۱۳۷۷، ۳۰۰تومان
ماهنامه اقتصادی-اجتماعی-فرهنگی، ۱۰۰ صفحه

جشنوارهٔ تئاتر و این همه جنجال

اکبر منتجبی

جشنوارهٔ تأتر فجر در بیستمین سالگرد انقلاب اسلامی، حال و هوائی استثنائی داشت، مانند گذشته نبود، جنس و رنگ تازه‌ای به خود گرفته بود و از تمام جشنواره‌ها و برنامه‌ها پر سر و صداتر برگزار شد و در جامعه نیز انعکاس وسیع‌تری یافت. چنان بود که انگار می‌خواست غیبت و انزوای تأتر واقعی را در صحنهٔ هنری ایران فریاد کند. برای همین چهره‌های بیشتری را به میدان فرستاد، گسترده‌تر و متنوع‌تر حضور یافت و دارائی‌های شهرستانی خود را نیز به میدان آورد و وضع و حالی یافت که می‌توان گفت تا حدی رنگ «مردمی» به خود گرفت و مخاطبان را نیز در حد قابل توجهی جذب کرد. گزارشگر «پیام امروز» از آنجا که این مجله رسالت هنری ندارد، وجوه اجتماعی آن را گزارش می‌کند.

«رویای نیمه شب تابستان» اثر شکسپیر کاری از دکتر محمود کریمی حکاک بود که سه شب در مجموعه آزادی اجرا شد ولی هیچ روزنامه و مجله‌ای از آن چیزی ننوشت. به نوعی وی را بایکوت کرده بودند. قضیه از این قرار بود که حکاک بعد از سال‌ها دوری از ایران به کشور برگشته بود. وی از وضعیت موجود مرتب گله می‌کرد و اظهار می‌داشت که با این امکانات کم نمی‌توان کار کرد. لاله تقیان معتقد بود که حکاک فقط حرف می‌زند که من فلان کارها را در امریکا کرده‌ام. اینجا کار کن تا ما ببینیم چند مرده حلاجی. کارگردان متن را خودش ترجمه کرده بود. هم از پس این کار به خوبی برآمده بود و هم توانسته بود با وجود بازیگران جوانی که اولین تجربه‌های خود را می‌گذراندند لحظات بسیار زیبایی خلق کند.

رخصت پهلوان

اولین نشریه تخصصی ورزش باستانی، کشتی و کشتی پهلوانی

سال دوم - شماره شصت و ششم - یکشنبه ۲ اسفند ۱۳۷۷ - قیمت ۵۰ تومان

۸ صفحه

مردم را با تئاتر آشتی دهیم!

«رؤیای نیمه‌شب تابستان» یادگاری از جشنواره هفدهم تئاتر فجر

سالهاست که عموم مردم با هنرهای نمایشی و به خصوص تئاتر غریبه و بیگانه گشته‌اند، دلایل متعددی، باعث این غربت برای هنری باارزش و جذاب شده بود.

امسال پس از مدتها در هفدهمین جشنواره تئاتر فجر شاهد تبلوری شکل گرفته و متنوع در عرصه این هنر کهن جهانی بودیم، که از آن جمله حضور گروههای خارجی و گروههای حرفه‌ای داخلی است.

گروههای خارجی حاضر در جشنواره در کنار حضور چند تن از اساتید داخلی این حرفه که مدتها دور بودند و حالا با کارهایی خاص دوباره متولد شدند، رونقی ویژه به جشنواره هفدهم داده است.

«دکتر محمود کریمی حکاک» که تحصیلات خود را نزد بزرگان این حرفه در خارج گذرانده است (ریچاردشکنر - گورتانسکی و...) اکنون پس از ۵ سال حضور در ایران یکی از آثار «ویلیام شکسپیر» با نام «رؤیای شب نیمه تابستان» را در «تئاتر آزادی» تهران به روی صحنه آورده است. این کار چهار اجرا در جشنواره داشت و قرار است تا ۱۰ اسفند اجرای عمومی داشته باشد.

این اثر توسط جمعی از دانشجویان و فارغ‌التحصیلان رشته هنر (سینما و تئاتر) اجرا می‌شود که در طول جشنواره نیز از استقبال خوبی برخوردار است و پیش‌بینی می‌شود در اجرای عمومی نیز به توفیقی خاص نایل شود.

متن این اثر توسط خود حکاک به فارسی برگردان شده و با شیوه‌ای بدیع به روی صحنه رفته که از جمله ویژگیهای آن می‌توان به طراحی خوب (دکور و لباس) کار اشاره کرد و همینطور بازیگران خلاق این مجموعه که به طور عموم از بدنهای ورزیده‌ای برخوردارند و به نظر می‌رسد تمرینات خاصی را پشت سر گذارده‌اند، نمایش به ۳ گروه تقسیم می‌شود: «درباریان، کارگرها و دنیای پریان» که بیش از همه روابط و برخوردهای گروه کارگرها نمود بهتری دارد و به نظر می‌رسد که از جانب بازیگران این بخش توجه عمیق‌تری بر نقشها صورت گرفته است، ضمن آنکه در دو گروه دیگر نیز، بخصوص «دنیای پریان» شاهد تصاویر و تابلوهای زیبا و حرکات جذابی هستیم این کار از بسیاری جهات قابل تأمل و بحث است.

همه چیز در جهت کار است؛ مثل موسیقی رؤیایی کار که البته اگر هماهنگتر باشد، می‌توان گفت که بی‌نقص است، ضمن آنکه باید توجه داشت که این کار توسط گروهی جوان بر صحنه رفته و اگر در بعضی جهات خصوصاً در بیان دو یا سه نفر خاص اشکالاتی وجود دارد و با هماهنگی بیشتر و گذر زمان شاهد مجموعه‌ای تراشیده و خوش نقش خواهیم بود.

به امید آنکه شاهد کارهای بهتر از این گروه که نام «محک» بر خود گذارده‌اند و گروههای مشابه حرفه‌ای باشیم تا مردم ما با تئاتر بیش از پیش انس بگیرند و به اصطلاح آشتی کنند. دیگر عوامل این مجموعه عبارتند از: طراح و مترجم: دکتر محمود کریمی حکاک، دستیار کارگردان: آیت نجفی، مدیر صحنه: بابک بهداد، نورپرداز و دستیار دوم کارگردانی: کامبیز قوام‌زاده، دستیار لباس: مرجان گلزار، موسیقی: سودابه سالم، مدیر تولید: محمدرضا منصوری، بازیگران: محمد ساربان، نونا یوسفیان، افشین کتابچی، رضا خرم، آشا محرابی، خاطره داوری، تیرخش، محمدرضا برقی، محمدرضا خسروی، فریدون محرابی، نعیم بختیاری، یمین آتشی، سعید نوری، کیوان عسگری، صبا کمالی، محمد مجدزاده، اشرف سلطانی، سپیده رضوی، لیلا فلاح و جمعی دیگر از دانشجویان و فارغ‌التحصیلان رشته سینما و تئاتر.

رخصت از هنرمندان

جهان اسلام

سال هفتم - شماره ۱۲۵۲
دوشنبه ۳ اسفند ۱۳۷۷
۶ ذیقعده ۱۴۱۹
قیمت ۴۰۰ ریال
۸ صفحه
JAHAN ESLAM
NO. 1252
FEB. 22. 1999

در تالارهای نمایش تهران

همچنین نمایش "رویای نیمه شب تابستان" با ترجمه، طراحی و کارگردانی "محمود کریمی حکاک" در تالار موزه آزادی به روی صحنه است.

این نمایش تاپایان اسفندماه هر روزه در ساعت ۱۷ در تالار موزه آزادی واقع در میدان آزادی اجرا می‌شود.

این نمایش در روزهای جمعه در دونوبت ۱۴ و ۱۸ به روی صحنه می‌رود.

روزنامه عصر آسمان

سه شنبه ۴ اسفند ۱۳۷۷ - ۷ ذیقعده ۱۴۱۹ - شماره ۱۷۸ - ۸ صفحه - تکشماره ۳۰۰ ریال

رویا

رؤیا در آزادی، عروسی در تالار و نادر در سنگلج آماده حضور تماشاگرانند.

نمایشی «رؤیای شب نیمه تابستان» نوشته‌ی «ویلیام شکسپیر» با ترجمه، طراحی و کارگردانی «محمود کریمی حکاك» در تالار موزه آزادی به روی صحنه رفته است، در نمایش «رویای شب نیمه تابستان» شکسپیر، هنر و هنرمندی دوران و دنیای خودش را به طنزی می کشد، طنزی شیرین که مخاطب را با خود به دنیای وهم انگیز خیال می برد.

«محمود کریمی حکاك» کارگردان با کمک بازیگران جوان چون یمین آتشی، نعیم الله بختیاری، محمد رضا برقی، رضا خرم، آیت نجفی، افشین کتانچی، آشامحرابی، خاطره داوری و ... دست به کاری زیبا در فضایی فانتزی و طنز زده است. این نمایش تا ۲۸ اسفند ماه همه روزه ساعت ۱۸ در تالار موزه آزادی واقع در میدان آزادی اجرا می شود. گفتنی است این نمایش روزهای جمعه در دو نوبت ۱۴ و۱۸ به صحنه می رود.

روزنامه زن

پنجشنبه ۶ اسفند ۱۳۷۷، ۹ ذیقعده ۱۴۱۹، ۲۵ فوریه ۱۹۹۹. سال اول. شماره ۱۵۵. ۱۲ صفحه - ۵۰ تومان

در مجموعه فرهنگی آزادی:

اخلالگران از اجرای یک نمایش جلوگیری کردند

صفحه آخر

ZAN DAILY NEWSPAPER Vol.1, No. 155, Thu. Feb 25 st, 1999, 500 Rls

اخلالگران اجرای یک نمایش را متوقف کردند

رؤیای نیمه شب تابستان در ۳۰ دقیقه شروع نمایش با اخلال افراد ناشناس متوقف شد.

این نمایش که یکی از متن‌های نمایشی و نوشته ویلیام شکسپیر است، مدتی است به کارگردانی محمود کریمی حکاک در سالن نمایش مجموعه آزادی در حال اجراست.

یکی از عوامل نمایش در گفت‌وگو با خبرنگار هنری روزنامه زن گفت: ما تازه نمایش را شروع کرده بودیم که چند تن ناشناس با ایجاد فریاد و سروصدا به ادامه نمایش اعتراض کردند.

سالن برهم ریخت و در میان تماشاگران همهمه افتاد و بازیگران نیز اجبارا صحنه را ترک کردند. اما در همین حال کریمی حکاک به روی صحنه آمدند و ضمن دعوت تماشاگران به حفظ آرامش و عدم‌ایجاد هیاهو، از آن افراد اخلالگر خواستند که به جای داد و فریاد به گفت‌وگوی حضوری بنشینند.

کریمی حکاک و آن چند نفر ناشناس به اتاق دیگری رفتند و

مشغول صحبت شدند و دیگر از حرف‌هایی که بین آنها گذشت چیزی نمی‌دانیم.

ولی به هر حال نمایش ادامه پیدا نکرد و پس از نزدیک به دو ساعت تماشاگران رفته رفته سالن را ترک کردند.

ضمنا شنیده شده است که کریمی حکاک برای اعتراض و پی‌گیری قضیه به اداره مرکز هنرهای نمایشی رفته‌اند.

طبق اطلاعات رسیده مذاکرات همچنان ادامه دارد و فعلا این نمایش اجرا نمی‌شود.

نشاط

NESHAT IRANIAN INDEPENDENT DAILY

روزنامه مجامع مدنی ایران

NESHAT ● No. 7 ● Vol. 1 ● Feb,27,1999 ● New Series ●

● شنبه ۸ اسفند ۱۳۷۷ ● ۱۱ ذیقعده ۱۴۱۹ ● دوره جدید ● سال اول ● شماره ۷ ●

بعد از ظهر

■ اخلالگران خودی بودند

کسانی که مانع اجرای نمایش «رؤیای شب نیمه تابستان» در تالار مجموعه آزادی شده، از کارکنان این مجموعه بودند.

گفته می‌شود سازمان صدا و سیما برای ضبط تلویزیونی «مسابقه بزرگ» در مجموعه فرهنگی آزادی مبلغی به عنوان دستمزد برای کارکنان این مجموعه در نظر می‌گرفت. نمایش «رؤیای شب نیمه تابستان» نتوانست این سنت را ادامه دهد و این بهانه‌ای شد برای توقف اجرای نمایش.

روزنامه صبح ایران ■ شماره ۱۷۴ ■ ۸ صفحه ■ ۵۰۰ ریال

اعتراض به یک نمایش

سه‌شنبه شب اجرای نمایش «رؤیای شب نیمه تابستان» که در موزه آزادی به کارگردانی محمود کریمی حکاک روی صحنه رفته بود به علت اعتراض گروهی ناشناس متوقف شد.

حدود ۱۵ نفر که در جاهای مختلف سالن نشسته بودند، پس از گذشت نیم ساعت از اجرای نمایش شروع به فحاشی به خانم‌های بازیگر کردند.

زمانی که یکی از عوامل پشت صحنه تذکر داد این کار از وزارت ارشاد مجوز دارد، یکی از آن افراد گفت ما هیچ نماینده‌ای از وزارت ارشاد را قبول نداریم و این کار حرام است.

تلاش این افراد برای خروج تماشاگران از سالن ناکام ماند.

یک درد دل

ندا قاسمی

به بهانه متوقف شدن اجرای نمایش رویای شب نیمه تابستان

NESHAT IRANIAN INDEPENDENT DAILY

نشاط

روزنامه جامعه مدنی ایران

یکشنبه ۹ اسفند ۱۳۷۷ • ۱۲ ذیقعده ۱۴۱۹ • دوره جدید • سال اول • شماره ۸

NESHAT • No. 8 • Vol. 1 • Feb,28,1999 • New Series

شنبه ۸ اسفند ۱۳۷۷ ■ ۱۰ ذیقعده ۱۴۱۹ ■ ۲۷ فوریه ۱۹۹۹

۳.۲.۱ ... هفت

تئاتر در این هفته

● دیگر اینکه ....

نمایش «رویای شب نیمه تابستان» به کارگردانی محمود کریمی حکاک که در مجموعه فرهنگی آزادی به روی صحنه بود. سه شنبه گذشته توسط عده‌ای اخلال گر متوقف شد. در سومین شب اجرای این نمایش، نیم ساعت پس از آغاز اجرا، افرادی ناشناس وارد تالار شدند و با فریاد و ناسزا به بازیگران از ادامه نمایش جلوگیری کردند که این عمل با اعتراض تماشاگران روبرو شد. در این هنگام کارگردان نمایش با ورود به تالار ضمن دعوت همگان به آرامش از مهاجمان خواست به جای نزاع، باوی به گفت وگو بنشینند و نیاز تماشاگران درخواست کرد این زمان تلف شده رابه عنوان آنتراکت بپذیرند. آنها حدود ۲ ساعت در اتاقی در بسته صحبت کردند و در تمام این مدت تماشاگران تالار نمایش را ترک نکردند. شاید که اجرا ادامه پیدا کند. اما نه تنها آن شب که دیگرشب ها نیز رویای شب نیمه تابستان به روی صحنه نرفت.

۱ و ۲ و ۳ ـ پرسش

از آیت نجفی دستیار کارگردان و بازیگر نمایش «رویای شب نیمه تابستان»

نمایش مجوز اجرا داشت!

■ فکر می کنید دلیل چنین برخوردی با نمایش شما چیست؟

اصلاً نمی دانم، برای خودم هم جای سؤال است درباره این موضوع خیلی فکر کردم ولی هیچ جوابی پیدا نکردم. با هرکسی هم که صحبت می کنم جوابش را نمی داند ولی واقعیت این است که نمایش بعد از چهار بازبینی مجوز اجرا گرفته بود و چیز خاصی در آن نبود که در تئاترهای دیگر نباشد.

■ شاید اگردر مکان دیگری نمایش را به اجرا می گذاشتید چنین اتفاقی نمی افتاد...

خیلی ها می گویند که اگر اجرا در تالار آزادی نبود، این اتفاق نمی افتاد. اگراین موضوع حقیقت داشته باشد جای تاسف است من به عنوان یک جوان امیدوارم این طور نباشد، به هرحال این مجموعه با مکان های دیگر فرقی ندارد ضمن این که تالار بسیار مجهزی هم دارد. امیدوارم به طور مداوم پذیرای اجراهای مختلف نمایشی باشد.

■ شنیده ایم شبی که این اتفاق افتاد تماشاگران علاقه مندبه دیدن ادامه اجرا بودند. آیا درست است؟

بله، گروه ما از تماشاگران بسیار ممنون است، آنها بسیار صبور بودند و مدت دو ساعت به انتظار ادامه نمایش نشستند و سرانجام هم چیزی ندیدند.

■ آیا ممکن است نمایش دوباره اجرا شود؟

خیلی امیدواریم، صحبت هایی هم درباره اجرای مجدد آن هست.

جامعه مدنی پاسخ ما را بگوید

ای هنر، ای یار جان های تنها، هماره سبز بمانی که ما با همهٔ خُردی، به عزم تو گام های پی درپی می زنیم و به خاطرت آن هنگام که بر زمین می خوریم، بر می خیزیم. به خاطر تو برخاستن، اوج رفتن است، پس بوسه ها بر بزرگی تو.

رؤیای شب نیمه تابستان، به کارگردانی دکتر محمود کریمی حکاک، سه شنبه ۴ / اسفند / ۷۷ با اعتراض شدیدللحن عده ای ناشناس نیمه کاره متوقف شد. این اولین اتفاق از این دست در عرصه تئاتر ما نیست و بی شک، آخرین اتفاق هم نخواهد بود. اما به راستی ما سرگشتگان و شیفتگان عرصه هنر را چه کسی پاسخگوست؟ ما قشرجوان که در دل ویرانی این جهان پر آشوب که سردمداران استبداد، با چسباندن انگ جهان سومی پا بر گلویمان می فشارند، تا نتوانیم سر بلند کنیم و حرفی از جنس خودمان بزنیم، در جامعه ای که می خواهد مدنیت را راهگشای اهداف بزرگ خود قرار دهد. چگونه و براساس چه پشتوانه ای باید حرف خودمان را بزنیم . ما مدعیانی نیستیم که تنها حرف اول و آخر را می زنیم. ما همان قدر که آماده گفتنیم، می خواهیم که بشنویم. ما می خواهیم بگوییم. عشقی داریم، شوری داریم که آمده ایم تا در بازاری که فرهنگش می نامند خرج کنیم. نه نامی می خواهیم، نه به قدرت پول دل بسته ایم، که اگر این چنین بود حالا اینجا نبودیم و حرفی برای گفتن نداشتیم. اگر این چنین بود حالا در خیابان های بالای شهر باماشین های آخرین مدل پدرانمان ویراژ می رفتیم و قدرتمان را از ارقام حساب های بانکی آن چنانی به دست می آوردیم. اما ما، ماکه همه خرج سفرمان تا حیطه های تئاتری اتوبوس های شلوغ شرکت واحد ختم می شود. ما که جان های خسته را در کف گرفته ایم، در این بازار مکاره که هرکس تنها به فکر نجات خود از چنگال بحران اقتصادی است، دل به دورویی ها نسپرده ایم و دلمان برای، تمدن و فرهنگ و اندیشه جوان این مملکت می سوزد. ما سخنمان با آنان است که به اسم شعائر مذهبی دارند آبروی دین و دین داران را زیر سؤال می برند. آنان که هر روز بانام متبرک شهید جنجال های بی ریشه آنچنانی به راه می اندازند و بدن پاره پاره هزاران شهید را در خاک می لرزانند. یاد جمله ای از رئیس جمهوری افتادم که گفته اند آنقدر نام شهید را دستاویز اهداف خودتان نکنید.

آقایان محترم،ما به تفکر شما، هر قدر هم که بخواهید با ما خشن عمل کنید، احترام می گذاریم چون معتقدیم، شرط اول هر گفت وگویی، احترام متقابل است. بیایید از تبادل اندیشه ها و فرهنگ ها و تمدن ها نترسیم. اگر چیزی در دل ما ریشه و اصالتی دارد. هرگز هیچ بادی نخواهد توانست ریشه این اصالت را از درون ما بیرون بکشد. اما باید دانست، باید با موافقت ها و مخالفت ها روبه رو شد. باید دید و شنید و آنگاه انتخاب کرد. انتخاب حق مسلم هر موجود زنده ای است. بیایید نگذاریم آنکه حرفی دارد، به بهانه دگماتیسم عده ای زیر سؤال برود و آنچه بازاری و لاله زاری و مردم فریب است جای خود را میان مردم باز کند.

می خواهم بگویم آقایان متعهد عزیز، در جمع تئاتری رویازدگان شب نیمه تابستان که شما نه نمایش شان که رویایشان را به هم ریخته اید از خانواده شهید بسیجی و جانباز کم نبود. در میان این بچه های پرشور، بسیجی متعهد و معتقد به این بود که باید، باید در تبادل فرهنگ ها حرکت کرد.

آقایان محترم، شما که کار شکسپیر را به بهانه غیراسلامی بودن زیر سؤال می برید، آیا بارها و بارها در سالن های فرهنگی تئاتر ما، شاهد کارهایی نبوده اید که مثلاً می خواستند متضمن فرهنگ تئاتری مردمی ما باشند و در آنها چه ها که نمی کنند. از لمپنیسم و مطرب بازی و لاله زاری گرفته تا ... به زعم شما اینها اندیشه و فرهنگ و تمدن اسلامی را رواج می دهند؟

بیایید نگذاریم، شیفتگان، قربانی عوام زدگی و فریفتگی آن دسته ای شوند که از تعالی اندیشه ها می ترسند و می خواهند بلایی سرمان بیاورند که آن سرش ناپیداست. ما می خواهیم بگوییم، برای ارزش هایمان احترام قائلیم و اگر بیشتر از اینها هم با ما بکنید، ادامه می دهیم.

اما دوستان محترم، بیایید ما را، عشق ما را، حرف ما را و زبان ما را قیچی نکنید.

روزنامه زن

یکشنبه ۹ اسفند ۱۳۷۷، ۱۲ ذیقعده ۱۴۱۹، ۲۸ فوریه ۱۹۹۹، سال اول، شماره ۱۵۷، ۱۲ صفحه - ۵۰ تومان

ZAN DAILY NEWSPAPER Vol.1, No. 157, Sun. Feb 28 st, 1999, 500 Rls

دوشنبه ۱۰ اسفند ۱۳۷۷، ۱۳ ذیقعده ۱۴۱۹، ۲۹ فوریه ۱۹۹۹، سال اول، شماره ۱۵۸، ۱۲ صفحه - ۵۰ تومان

ZAN DAILY NEWSPAPER Vol.1, No. 158, Mon. Feb 29 st, 1999, 500 Rls

نگاه ۱۲

در حاشیه ماجرای نمایش رؤیای شب نیمه تابستان

نیمه خالی، نیمه پر

اتفاقی که در هنگام اجرای نمایش، رؤیای شب نیمه تابستان پیش آمده از آن دسته اتفاقاتی است که در مسائل روز هنر ما، چندان عجیب نیست. در جست‌وجویی کوتاه در حافظه‌مان به اتفاقات مشابه فراوانی برمی‌خوریم: مسائل مربوط به آدم برفی، خدایان دوشنبه‌ها می‌خندند، کنسرت‌های گیتار و موسیقی غربی و ...

اما این ماجرا را می‌توان از دوسونگریست. نیمه خالی، نیمه پر. دوست دارم اول نیمه پر را مرور کنم:

اینکه هنر این سرزمین و جریان سیال آن، در کشاکش مداوم با مسائل سیاسی، جناح‌بندی‌ها و خط‌ها و خطوط این چنین زنده و تأثیرگذار است، غنیمتی است. هنر امروز ما، به‌مثابه بازتاب گرایشات متضاد و موجود در جامعه، طبیعی است که واکنش‌های متفاوت، اعتراض‌آمیز و حتی گاه پرخاشگرانه‌ای را ایجاد کند. چه، تمام آثار هنری مورد اعتراض، جدا از افراط‌ها و تفریط‌هایشان، نشانگر خواسته‌های گروه‌ها و گرایش‌های مختلفی از هنرمندان هستند که دوست دارند حقشان در ارتباط با مخاطب، آن هم در چارچوب‌های موجود ادا شود. این تلاطم نشانه زنده بودن است...

اما نیمه خالی لیوان در این کشاکش، از بین رفتن امنیت هنرمندان است. هنرمندانی که در بضاعت اندک مالی و امکانات ناچیز امروز، دست به کار هنری می‌زنند و وقتی با تلاش فراوان موفق می‌شوند از پیچ و خم مجوزها و نظارت‌های رسمی کشور عبور کنند، تازه خود را بی‌دفاع در برابر متعرضینی می‌بینند که برای ابراز مخالفت خود، راهی جز خشونت نمی‌دانند.

آن دختر جوان بازیگری که در اولین تجربه تئاتری‌اش در وسط صحنه، بابارانی از دشنام و ناسزا روبه‌رو می‌شود، آیا دیگر برایش اعتماد به نفس می‌ماند؟ آیا می‌توان به آینده او به عنوان یک هنرمند امید بست؟ یا با موجودی خنثی طرف خواهیم بود، محتاط و ترسو که همواره سدی از اگرها و مگرها را در سر راه خلاقیت ناکام خود دارد؟

اگر بخواهیم هنری زنده و گرم داشته باشیم که خون امروز در رگهایش جاری باشد، باید بیاموزیم که برای ابراز اعتراض و مخالفت - حتی تندترین اعتراض‌ها - راه‌های دیگری جز خشونت و دشنام وجود دارد. از نقدهای مستدل گرفته تا - حتی - تحصن! در جامعه مدنی شیوه‌های کارآمدی برای اعتراض وجود دارد و نیازی به خشونت نیست.

آرش خوش‌خو

جنس سوم

ابراهیم افشار

رویای نیمه شب تابستان در زمستان

۱- نمایش در موزه آزادی برقرار است. شکسپیر می‌گوید: چرا رؤیای شب نیمه تابستان مرا رؤیای نیمه شب تابستان نوشته اید؟

دختران روی صحنه، چیزهایی می‌گویند. مردانی ناشناس در جایگاه تماشاگران، آخرین دست آوردهای فحش‌های پست مدرن را با تمامی قلبشان به طرف دختران بازیگر پرتاب می‌کنند.

شکسپیر توضیح می‌دهد: "برادر ما از وزارت ارشاد مجوز داریم."

برادر می‌گوید: ما وزارت ارشاد را قبول نداریم. این رؤیا، حرام است. که اگر حلال بود چرا باید "رؤیای نیمه شب تابستان" در شب زمستان اجرا شود؟

شب است. پوسترهای پاره پوره، دیوارهای شهر را ناطق کرده اند. "شهر سبز زندگی" تنها شعاری است که در آن تحولی متهورانه رعایت شده است؛ یک شعار رؤیایی.

و اکنون "آزادی" نام موزه یی است که در آن رؤیای نیمه شب زمستان جریان دارد. شکسپیر به "شهر سبز زندگی" می‌نگرد و می‌گوید: آخیش!

"شب گذشته طی مراسمی در تئاتر شهر:"

کانون منتقدان تئاتر، بهترین گزیدگان خود را اعلام کردند

بهترین موسیقی: سودابه سالم برای نمایش رؤیای شب نیمه تابستان.

ایران

سال پنجم ـ شماره ۱۱۸۰
یکشنبه ۹ اسفند ماه ۱۳۷۷
۱۲ ذیقعده ۱۴۱۹
۱۶ صفحه ـ ۴۰۰ ریال
IRAN- No.1180, FEB.28 ,1999
ISSN 1027-1449
Keytitle: IRAN (Tehran)
www.iran - newspaper.com

رؤیای نیمه شب تابستان ممنوع است

اردشیر صالح پور، مسؤول روابط عمومی مرکز هنرهای نمایشی اعلام کرد: اجرای عمومی نمایش رؤیای نیمه شب تابستان به دلیل ضعف در اجرا و عدم انتقال صحیح مفهوم تا رفع آن به زمان دیگری موکول شده است.

یکشنبه ۹ اسفند ۱۳۷۷ ● ۱۲ ذیقعده ۱۴۱۹ ● سال اول ● شماره ۷۱ ● ۵۰ تومان ● ۱۲ صفحه

خرداد

Khordad ● Vol.1 ● No.71 ● Feb28.1999

KHORDAD IRANIAN INDEPENDENT DAILY

تلفن: ۲۰۴۵۶۶۶

●**بزرگی**: دیروز تئاتر آقای کریمی حکاک «رؤیای نیمه شب تابستان» در مجموعه آزادی اجرا می‌شد و این تئاتر مدتی است که اجرا می‌شود و بارها بازبینی شده. چند نفر از اول نمایش در بین حضار بودند و بعد از نیم ساعت شروع کردند به داد و فریاد کردن که آقا نرقص، خانم نرقص مگه این‌جا کاباره است، مگه فلانه و مردم را مجبور می‌کردند که از سالن بیرون بروند ولی کسی حرف آن‌ها را گوش نکرد. از ساعت ۷ تا ۹ مردم آن‌جا معطل ماندند که این آقایان اجازه دهند که برنامه اجرا شود. در آخر بازیگران با آن همه استرس حاضر شدند برنامه را ادامه دهند. نماینده مجموعه هنرهای نمایشی که معلوم نبود این وسط چه کاره است گروه آقای کریم حکاک را مجبور کردند که به اجرا نپردازند.

***

کابوس شب نیمه تابستان

همانطور که دیروز در ستون شما هم بدانید خواندید اجرای نمایش رویای شب نیمه تابستان که به کارگردانی دکتر محمود کریمی حکاک در موزه آزادی روی صحنه بود با حمله و فحاشی عده‌ای متوقف شد. در این باره مرکز هنرهای نمایشی اطلاعیه زیر را برای مطبوعات ارسال کرده است:

«اجرای عمومی نمایش «رؤیای شب نیمه تابستان» علی‌رغم تذکر کارشناسان مرکز هنرهای نمایشی به دلیل «ضعف اجرا» و «عدم انتقال صحیح مفهوم»، تا رفع آن به زمان دیگری موکول شد.

بدیهی است شروع مجدد اجرا منوط به برطرف کردن ضعف‌های موجود در نمایش خواهد بود».

البته ما نیز معتقدیم شیوه اجرایی نمایش یاد شده تنها به فضای باز تئاتر ضربه می‌زند ولی بهتر بود مرکز هنرهای نمایشی نیز از واژه کلیشه‌ای «ضعف اجرا» صرفنظر می‌کرد و دلیل واقعی را شرح می‌داد.

یکشنبه ۹ اسفند ۱۳۷۷ ■ ۱۱ ذیقعده ۱۴۱۹ ■ ۲۸ فوریه ۱۹۹۹

آریا

سینما تئاتر

رخصت از هنرمندان

رخصت پهلوان

اولین نشریه تخصصی ورزش باستانی، کشتی و کشتی پهلوانی

سال دوم - شماره شصت و هفتم - یکشنبه ۹ اسفند ۱۳۷۷ - قیمت ۵۰ تومان

۸ صفحه

گفتگو با دکتر محمود کریمی حکاک؛ مترجم، کارگردان و طراح رؤیای شب نیمه تابستان

در راه ورود به اجتماع جهان پیشرفته گام برداریم

■ لطفاً خودتان را معرفی بفرمایید؟

□ محمود کریمی حکاک هستم، مثل همه آدمهای دیگر در تاریخی و در جایی به دنیا آمدم و در حال حاضر در ایران هستم و سعی می‌کنم تئاتر کار کنم.

■ لطفاً میزان تحصیلات خود را در صورت تمایل، به صورت کامل بیان فرمایید؟

□ در سال ۵۴ سال دوم دانشگاه هنرهای زیبا بودم که آن را رها کردم و به آمریکا رفتم و دوره لیسانس و فوق‌لیسانس را در آنجا پشت سر گذاردم، فوق‌لیسانس من در کارگردانی تئاتر است و فوق دکترای تخصصی من در آموزش هنرهای خلاق است، ۱۳ سال در آمریکا تدریس کردم. ۶ سال در دانشگاه نیویورک و ۷ سال در مریلند و در ۵ سال آخر تدریس رئیس گروه کارگردانی دانشگاه مریلند بودم و نزد اساتید به نام تئاتر؛ ریچارد شکنر، گورتافسکی، پیتربروک، جوزف چیکن ... کار تئاتر کردم و ۳۲ کار ارائه دادم که اکثراً با تکیه بر متون فارسی بوده و در ۱۲ جشنواره ۵ جایزه و تقدیرنامه گرفتم.

■ چند سال در ایران هستید و به چه کاری مشغول می‌باشید؟

□ حدود ۵ سال در ایران هستم که دو سال آن به طور پیوسته بوده، در سه سال ابتدایی یک فیلم به نام «درد مشترک» را تهیه کردم که از نظر مادی توفیقی کسب نکردم که پیش‌بینی هم می‌کردم، چندین طرح دادم برای کار تئاتر که بالاخره آخرین آنها به نام «رؤیای شب نیمه تابستان» تصویب شده که آن را کارگردانی، ترجمه و طراحی کردم. عضو هیأت علمی دانشگاه سوره هستم و در «سوره و دانشگاه تهران» در دوره فوق‌لیسانس تدریس می‌کنم.

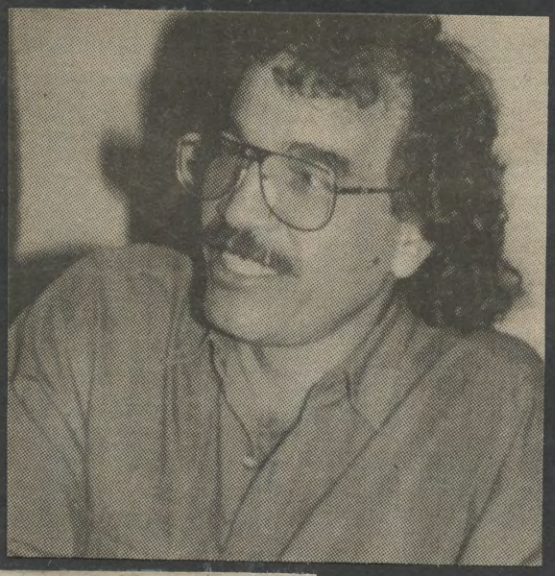
■ از کار «رؤیای شب نیمه تابستان» و نوع کار آن برای ما بگویید؟

□ «رؤیای شب نیمه تابستان» نمایشنامه‌ای است طنز و اساسا شکسپیر این نمایشنامه را برای این نوشت که هنرمند زمان خود و آثار خود را حتی به طنز بکشد؛ از سه زبان و شیوه گویشی در نمایش استفاده می‌شود. زبان فاخر درباری، زبان الکن کارگری، زبان شعرگونه پریان که چون متن‌های ترجمه شده چندان به فضای ایماژی من نزدیک نبوده، لذا آن را به گونه‌ای که بتوان بدون لطمه به اصل متن فارسی کرد، خودم بر گردان فارسی کردم و در نوع کار نیز به تحرک و ایماژهای حرکتی و بیانی اهمیتی ویژه داده شده است. نوعی از نمایش کار شده که در ایران کم‌سابقه است (البته در دو قرن گذشته در نمایشهای تخت حوضی) این شیوه حرکتی اجرا می‌شده است که اکنون در «رؤیا» به شیوه‌ای بدیع این کار صورت گرفته است.

■ آیا کاری را در جشنواره تئاتر دیدید و اساساً جشنواره تئاتر ایران را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

□ چون خود ما در جشنواره کار داشتیم، فقط موفق به دیدن «نمایش پینوکیوفاوست از آلمان به کارگردانی آقای «چولی» شدم. جشنواره به طور کلی پدیده خوبی است و جشنواره تئاتر بهترین موقعیت را برای انس بیشتر عوام مردم با تئاتر را فراهم می‌کند، بخصوص که امسال جشنواره ما با حضور گروههای خارجی، جوانها، حرفه‌ای‌ها در بخشهای مسابقه ویژه و... انجام شد فقط بزرگترین مشکل جشنواره‌های ما عدم برنامه‌ریزی است.

چون ما تازه در حال رشد هستیم هنوز با مشکل جدول برنامه‌ریزی شده روبرو هستیم، چه بسا خیلی از اتفاقات در لحظه آخر می‌افتد و این سبب سردرگمی تماشاگر و هدر رفتن نیروی خلاق گروههاست در حالی که در جاهایی از دنیا از ۶ ماه قبل خبرنامه و جدول جشنواره تنظیم می‌شود ولی به طور کلی گام بسیار خوبی است.



■ **وضعیت کنونی تئاتر ایران را چگونه می‌بینید؟**

□ وضعیت کنونی تئاتر در ایران خصوصاً در دو سال اخیر خیلی بهتر از گذشته است، برخورد تماشاگر، حضور گروههای مختلف همه به نظر می‌رسد که حرکتی در عرصه تئاتر صورت گرفته در حالی که تا قبل از این به نظر می‌رسید تئاتر در ایران را باید مدفون شده می‌دیدیم و مثل مرده‌ای که از قبر سردرآورد در حال برخاستن است، امیدواریم که این مرده بیرون بیاید و در جسد او روحی تازه دمیده شود و به حرکت بیفتد و گورکن بی‌رحمی پیدا نشود تا دوباره خاک بر سر آن بریزد.

■ **وضعیت اقتصادی تئاتر به نظر شما چگونه است و چه پیشنهادی دارید؟**

□ به عقیده من تئاتر هم مثل نفت می‌تواند صادر شود، همانگونه که سینمای ما ثابت کرده که می‌تواند ارز به داخل بیاورد، تئاتر آگاه هم می‌تواند چنین باشد و هم در داخل با مردم ارتباط معنوی و مادی برقرار کند و هم در دنیای بیرون که تشنه تئاتر و هنر ماست. درست مثل کار «رؤیای شب نیمه‌تابستان» که سعی شده چنین ارتباطی را داشته باشد و همانطور که خود شکسپیر خواسته مردم‌پسند باشد و این در مجموع شدنی است که البته نیاز به زمان دارد و صدالبته نیاز به مدیران آگاه، متخصص و کارشناس دارد.

■ **به عنوان یک استاد تعریف شما از هنر، حرفه‌ای بودن و غیرحرفه‌ای بودن چیست؟**

□ هنر ضمن اینکه تعریف ساده‌ای دارد، پیچیده هم هست. «هنر بروز انرژی‌های خلاق یک فرد است که به نوعی تبلور می‌رسد» حال گاه این هنر کانالیزه شده است و گاه نه و مثلاً در نوعی رانندگی یک نفر بروز می‌کند؛ راننده‌ای که خوب ویراژ می‌دهد هم به نوعی دارای هنر است، اما نوع آن متفاوت است. از راه حرفه‌ای خاص و این اصلاً ربطی به خوب بودن و بهتر بودن ندارد؛ اگر بخواهیم بگوییم کسی هنرمند حرفه‌ای به معنای خوب است یعنی کسی که هرگز تمام نمی‌شود؛ در حالی که در ایران بدترین چیز این است که ما از هنر فارغ‌التحصیل می‌شویم و مصداق مثل «زگهواره تا گور دانش بجوی» را رعایت نمی‌کنیم پس بازیگران ما را می‌بینید که تکرار می‌شوند ولی در دنیا حتی کسانی مثل؛ مارلون براندو، داستین هافمن، رابرت دنیرو و براد پیت بدون اهمیت سنی هنوز تعلیم می‌بینند و می‌آموزند، در حالی که بازیگر ایرانی خود را همواره کامل می‌داند.

■ **تفاوت بازیگری تئاتر (روی صحنه) و بازیگری سینما و تلویزیون را در چه می‌بینید؟**

□ من در ایران بارها این را شنیده‌ام که فلان بازیگر جلوی دوربین تئاتری بازی کرد، این جمله در هیچ جای دیگر دنیا مصداق ندارد، البته طبیعی است که بخاطر نوع تکنولوژی سینما تفاوتهایی وجوددارد. از جمله در سینما بخاطر وجود ابزار صدا، ممکن است بازیگر نیاز به بیان چندان خوب نداشته باشد، اما در همه جای دنیا بهترین بازیگران سینما نیز از تئاتر برخاسته‌اند و در هر دو نوع بازیگری به طور عمده کاربردی شخصیت، شناخت خود بازیگر و بعد نقش و همه اینها شرط اصلی است.

■ **اگر قرار باشد از بین تئاتر، سینما و تلویزیون فقط حق انتخاب یک رشته را داشته باشید آن کدام است و چرا؟**

□ ضمن اینکه سؤالی خوبی است اما تا حدی شخصی است، من تئاتر را انتخاب می‌کنم چون من به ارتباط تنگاتنگ و نفس به نفس معتقدم، ضمن اینکه تلویزیون ما به هجو خیلی رو آورده است و در واقع با برنامه‌ها، سریالها و حتی تله تئاترهایی که معلوم نیست از کجا سر در آورده‌اند مردم را از تئاتر بری و زده می‌کنند. سینمای تجاری ما که به اسمها متکی است و سینمای هنری ما نیز متأسفانه بخاطر ضعف تکنیکی بیشتر بازیگران رو به نابازیگرها می‌آورد، چون اکثر بازیگران ما تبدیل به تیپ شده‌اند و به طور کلی ما بعد از انقلاب بازیگر تربیت شده چندان نداریم و همه تکرار شده هستند و این تغییر نمی‌یابد، مگر با مکانهای مناسب، استادهای مجرب و آگاه و فضای مساعد برای رشد استعدادها و تا کل این زنجیر به حرکت بیفتد.

■ **با توجه به اینکه حادثه دوم خرداد نشان داد کشور ما یک کشور جوان است؛ صحبت شما برای جوانهای علاقمند به هنر و تئاتر چیست؟**

□ من معتقد هستم کشور ما همواره جوان بوده و این قبلاً ثابت شده، جوانهایی که انقلاب کردند، جوانهایی که در جنگ شرکت کردند و جوانهایی که در عرصه‌های مختلف اجتماعی و سیاسی حاضر بودند، و حادثه دوم خرداد تنها نگرش و چرخشی بود به آنچه برای آنها مهمتر جلوه کرد، لذا جوانهای ما باید دو چیز را مدنظر داشته باشند اول اینکه زیربنای فرهنگی خود و کشورمان را بشناسند؛ و زیربنای ما یعنی شعرفارسی «مولانا، فردوسی و...» و پس از آن با شناخت جهان و هنر بین‌المللی و از تلفیق اینها دستاوردی نو و تازه خلق کنند.

■ **با تشکر از شما اگر صحبت خاصی باقی مانده بفرمایید؟**

□ من چون به جوانها معتقدم و همانطور که می‌دانید گروه من حدود ۹۴ یا ۹۵ درصد زیر ۳۰ سال هستند به آنها پیشنهاد می‌کنم که جوانها باید یأس را کنار بگذارند، به جوانهای پویای خود تأکید دارم که با پیشینیان خود دیالوگ مؤثر برقرار کنند و آنها را مجبور کنند که جوانها را درک کنند و به طور متقابل به فرهنگ گذشته توجه داشته باشند و از همه مهمتر «پذیرای تمایزها» باشند. اگر تمیز وجود نداشت پس خداوند همه را یکجور خلق می‌کرد، پس جوانهای ما باید با قدیم‌ترها رابطه‌ای معین داشته باشند و به گفتگوی کارگشا برسند در حالی که همواره باید به آینده بیندیشند و در راه ورود به اجتماع جهان پیشرفته گام بردارند.

گفتگو از: نعیم‌الله بختیاری

نوروز

چهارشنبه ۱۲ اسفند ۱۳۷۷ - ۱۵ ذی القعده ۱۴۱۹ - ۳ مارس ۱۹۹۹
شماره ۲۹۹۶ - ۱۲ صفحه - تکشماره ۵۰۰ ریال

گفت وگو با «محمود کریمی حکاک»

*** شما در نمایش «رؤیای شب نیمه تابستان» از زبان شعر به درستی استفاده کردید و سعی کردید با زبان شعر شاعران معاصر، نمایش را به فرهنگ ایرانی و فرهنگ معاصر نزدیک کنید. چگونه این زبان را به خدمت اجرای نمایش خود گرفتید؟**

– من فکر می کنم در هر جامعه ای چیزی که نماد فرهنگ معاصرش هست درحقیقت اجباراً بر نمودار فرهنگ گذشته اش پایدار است. در فرهنگ گذشته ی ما طبیعتاً شعر، نقش عمده ای داشته. به همین دلیل من با شعر بسیار عجین هستم. اغلب وقتها عده ای با سنت شکنی می خواهند سنت های جدیدی را پایه ریزی کنند، سنت هایی را که قبلاً خوب نشناخته اند. باید اول سنت های گذشته را شناخت، بعد از آن ها به شکل دیگری استفاده کرد. اگر قرار است نمایشی کاملاً مدرن براساس اشعار مولوی وام بگیرد، باید مولوی را آن طور که بوده بشناسند و بعد از آن به عنوان تخته ی پرش استفاده کنند تا به جهان معاصر برسند.

در نمایش های امروزه می بینیم که از اشعار شاعری به شکلی ناصحیح استفاده می کنند وآن شعر را خراب می کنند و به آن آسیب می رسانند. حتی مضمون و مفهوم شعر هم درست به کار نمی رود. ما مجبور هستیم اگر قرار است از آثار گذشتگان استفاده کنیم، متن، زمان و نوع ارتباط مخاطبان آن موقع و زمان معاصر را بشناسیم، سپس با بکارگیری و تکنیک ها و سبکهای امروزی و مدرن، آن شعر یا نوشته ها را از اسطوره ها یا دوران قدیم به زمان معاصر نزدیک کنیم و معاصرشان کنیم. در این شیوه کار هنرمند امروز معاصرسازی یک اسطوره یا یک شعر کهن می تواند باشد. به عنوان مثال شعر «پریا»ی شاملو اسطوره ای است که معاصرسازی شده و به همین دلیل با تماشاگر امروز ارتباط برقرار می کند. این درمورد ارتباط بین دو فرهنگ هم درست است. من سعی می کنم اگر از فرهنگ دیگری استفاده می کنم، فرهنگ آن کشور را با فرهنگ خودم آشتی بدهم، نه اینکه فرهنگ کشور خودم را زیر سلطه ی فرهنگ کشور دیگر ببرم. من سعی کردم در ترجمه ی این نمایشنامه و زبان شعری شکسپیر، زبان او را به زبان شعری ایران نزدیک کنم؛ نه اینکه زبان شعری ایران را زیرسلطه ی زبان شعری شکسپیر ببرم. به این ترتیب این زبان با مردم کشور خودم هم ارتباط برقرار می کند. همانطور که وقتی در آمریکا زبان مولوی را به زبان شعری آنجا نزدیک می کنیم، با فرهنگ و جامعه و تماشاگر آنجا ارتباط برقرار می شود.

*** شما چقدر به نقد منتقدان تئاتر توجه می کنید؟**

– هم خیلی زیاد توجه می کنم و هم هیچ توجه نمی کنم. منتقد سازنده هنر هنرمند است. خصوصیات منتقد واقعی این است که نظریات شخصی خودرا کنار بگذارد و با هنرمند برخورد فردی یا شخصی نکند و به کار نقد واقعی بپردازد. نمایش را براساس شیوه ها و سبکها، نگرشها و خصوصیات ویژه آن نمایش در زمان و مکان خودش نقد بکند. در این صورت من فکر می کنم منتقد بسیار سازنده است و برای رشد کار کارگردان مهم است. یکی از مشکلات تئاتر ما این است که منتقد خوب و آگاه خیلی کم داریم. نقد یک منتقد تئاتر باید به من هنرمند کمک کند که اشکالات کارم را برطرف کنم. منتقد آگاه به نوعی نقش پدر هنرمند را به عهده دارد. به نظرم ما دونوع پدر داریم. یکی پدری که وقتی فرزندش اشتباه می کند، او را تنبیه می کند. دیگری پدری که وقتی پسرش مرتکب اشتباهی می شود، سعی می کند اشتباهش را به او گوشزد کند و به او آموزش بدهد. در کشور ما منتقد بیشتر نقش پدر اول را دارد.

*** منتقدان خارج از کشور چقدر یک نمایش را درست نقد می کنند و درواقع چقدر «منتقدند»؟**

– می توانم بگویم نودو پنج درصد درست قضاوت می کنند. چون در آنجا هرکسی که درباره تئاتر بنویسد و به عنوان نقد بخواهد منتشر کند، چاپ نمی کنند. چون او اگر دانش تئاتر نداشته باشد، نقدش را چاپ نمی کنند. در آنجا اگر قرار است مثلاً من نوعی گیلگمش را به صحنه ببرم، آنها از یک ماه قبل از اجرا، منابعی از گیلگمش را پیدا می کنند و درباره ی آن تحقیق و مطالعه می کنند و بعد از اجرا هنگام نقدنمایش از من کارگردان بهتر و بیشتر اطلاعات از این موضوع دارند. منتقدان آمریکایی حکم صادر نمی کنند. اگر نمایشی را نفهمد، از کارگردان توضیح می خواهد و اگر باز پس از توضیحات قانع نشد، خیلی راحت با توضیحات خود به کارگردان به او می گوید اشتباه می کند. منتقد آنجا از نوع پدر دومی است که پیش از این توضیح دادم.

اغلب وقتها عده ای با سنت شکنی می خواهند سنت های جدیدی را پایه ریزی کنند، سنت هایی را که قبلاً خوب نشناخته اند. باید اول سنت های گذشته را شناخت، بعد از آن ها به شکل دیگری استفاده کرد

*** از این منتقدان می توانید چند نفر را نام ببرید؟**

– بله، «جان سایمون» منتقدی است که درباره ی او این جمله را می گویند: او با یک نقد خود می تواند در تئاتر برادوی را بازکند یا ببندد. «والترکر» منتقد دیگری است که در نیویورک تایمز می نویسد. خانم نیتسکی در شهر بالتیمور، خانم «آیلین بلومنتال» در شهر نیویورک. اکثر این منتقدان حداقل مدرک «P.H.D» (دکترا) دارند و هرکدام فقط درمورد تخصص تئاتری خودشان نقد می کنند. به عنوان مثال خانم «بلومنتال» فقط درباره ی نوعی از تئاتر یعنی سبک «تجربی و آوانگارد» نقد می نویسد. «جان سایمون» بیشتر نقد تئاتر موزیکال را می نویسد. ولی در اینجا متأسفانه هنوز منتقدین تفکیک نشده اند. متأسفانه سردبیران نشریات کشور ما متخصص نیستند و به راحتی یک نقد پر از اشکال و اشتباه را چاپ می کنند. به این ترتیب ما عملاً تربیت منتقد نداریم. بیشتر نگاههای منتقدان ما مغرضانه است، اما به نظرم هنرمند بدون منتقد و بالعکس وجود ندارد. کار منتقد تشریح یک نمایش است.

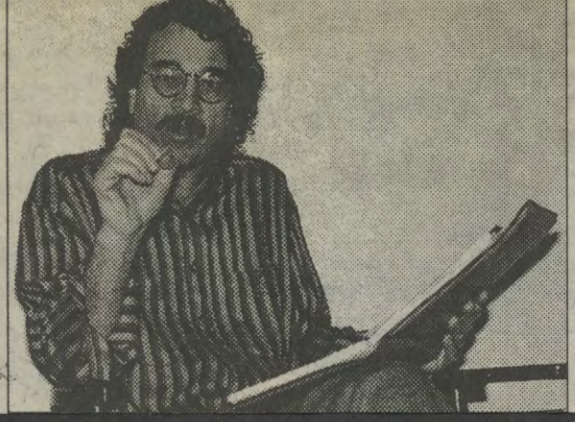
*** آیا شما از اجرای نمایش خود راضی هستید؟**

نمایش «رؤیای شب نیمه تابستان» نوشته «ویلیام شکسپیر» از ۳۰ بهمن ماه در تالار موزه آزادی به صحنه رفت. اجرای این نمایش انگیزه ای شد تا با کارگردان آن «محمود کریمی حکاک» گفت وگویی انجام دهیم. «کریمی حکاک» علاوه بر کارگردانی، ترجمه و طراحی صحنه و لباس آن را خود انجام داده است. او معتقد است که در نمایش «رؤیای شب نیمه تابستان» شکسپیر، هنر و هنرمند دوران و دنیای خودش را به طنز می کشد؛ طنزی شیرین که مخاطب را با خود به دنیای وهم انگیز خیال می برد»، «محمود کریمی حکاک» در سال ۱۳۵۴ عازم آمریکا شد و همزمان با تحصیلات آکادمیک به تعلیم حرفه ای با استادان بنام تئاتر دنیا پرداخت. او طی بیست سال، ۳۲ کار تئاتری به زبان انگلیسی به روی صحنه آورده که در نیمی از آنها تکیه بر متون فارسی داشته است. وی در برخی از جشنواره های بین المللی شرکت کرده و تعدادی جایزه و تقدیرنامه نیز دریافت کرده است. اجرای این نمایش اولین کار کریمی حکاک در ایران است که متأسفانه چندی است با توقف روبرو شده است.

گروه آیینه ی هنر

گفت و گو با «محمود کریمی حکاک» مترجم، طراح و کارگردان نمایش «رؤیای شب نیمه تابستان»

منتقد، سازنده‌ی هنر هنرمند است!



گفت و گو: نوید پارسا

– اگر بخواهم شرایط، امکانات و محدودیت‌ها را درنظر بگیرم، بیش از دویست درصد از کار گروهم راضی هستم. اما اگر بخواهم توان گروه، انرژی خلاقه و آنچه را که می‌تواند باشد درنظر بگیرم باید بگویم درنهایت ۲۵ درصد!

*** چرا اینقدر کم؟**

– نه تنها من بلکه بیشتر افراد گروه هم به این معتقد هستند وقتی یک گروه تازه شکل می‌گیرد و تازه با هم آشنا می‌شوند، اخلاقیات و رفتارهای هم را نمی‌شناسند. درنتیجه زمان زیادی باید صرف شود تا وحدت بین آنها به‌وجود آید. یکی دیگر از دلایل این نارضایتی این است که امکانات بسیار کمی دراختیار گروه بود. تنها هشت هفته تمرین داشتیم و از این هشت هفته تنها ده‌روز در جایی بودیم که می‌توانستیم حداقل در آنجا راه برویم. در بقیه مدت همه‌ی ما سی و پنج نفر در یک اتاق شانزده‌متری می‌گذراندیم و درحقیقت شکسپیر را نشسته کار کردیم. می‌دانید منظورم چیست؟ همچنین شیوه‌ی کاری ما برای بازیگر ناآشناست. در اینجا بازیگران ما اکثراً روی بیان و بدن خود کار نمی‌کنند. من زمان بسیاری صرف کردم تا تنفس بازیگر را درست کنم. البته این تقصیر بازیگر نیست زیرا بازیگر در جایی آموزش ندیده که تنفس کردن در بازی را درست یاد بگیرد، اما من مطمئنم اگر گروه ما پایدار بماند، یکی از مؤثرترین گروههای تئاتری را خواهیم داشت. به این معنی که بازیگران ما بسیار آگاهانه از ابزار و بدن و بیان برای بازیگری خود استفاده می‌کنند. با دیالوگ و بحث و جدل به نقش می‌رسند نه با تقلید هنرپیشه و بنام و آن هنرمند مشهور. من ایمان دارم و حاضرم هرگونه تعهدی که لازم است بدهم که اگر گروه ما با رعایت تمام موازین قانونی اجازه کار مداوم داشته باشد طوری بین تماشاگر و تئاتر ارتباط برقرار می‌کند که در کمتر از پنج سال کاملاً خودکفا و بی‌نیاز از سوبسیدهای دولتی باشد.

*** به‌نظر شما تئاتر ما چه چیزی کم دارد؟**

– تئاتر احتیاج به گروه دارد، احتیاج به باهم بودن دارد، احتیاج به درک شخصیت‌ها دارد. اگر بگویم تئاتر یعنی ازدواج، گروه ما فعلاً در مرحله نامزدی به سر می‌برد.

*** چرا در دانشگاهها و مراکز آموزشی، نمایشنامه‌نویس خوب تربیت نمی‌شود؟**

– علت اصلی و مشخص آن به استادانی بازمی‌گردد که در دانشگاهها تدریس می‌کنند. متأسفانه کسانی که در دانشگاهها تدریس می‌کنند سواد لازم و کافی برای تعلیم و آموزش ندارند. البته کسی که مثلاً درس نمایشنامه‌نویسی تدریس می‌کند، لازم نیست که خود نمایشنامه‌نویس باشد اما باید ساختار نمایشنامه‌نویسی را بشناسد. طبیعی است کسی که به این مقوله شناخت نداشته باشد وقتی در مقام استاد قرار می‌گیرد، دانشجویانی که نیستند و یا کسانی که تدریس کارگردانی می‌کنند خود در جرگه کارگردانها قرار ندارند، اما همین استادان با دروسی که تدریس می‌کنند آشنایی لازم و کافی را دارند. این فکر غلطی است که بازیگر بگوید چون بازیگر هستم، پس می‌توانم بازیگری را تدریس کنم! اگر کسی با حداقل یک زبان بین‌المللی دنیا (انگلیسی، آلمانی، فرانسوی و...) آشنایی ندارد به هیچ‌وجه حق ندارد نمایشنامه‌نویسی تدریس کند. چون نمایشنامه‌نویسی در کشور ما شکل نگرفته بلکه محصول غرب است. کسی که می‌خواهد نمایشنامه‌نویسی تدریس کند باید با تاریخ نمایشنامه‌نویسی آشنا باشد، نه صرفاً تاریخ تئاتر. و در مرحله بعد بتواند تاریخ نمایشنامه و تئاتر را با هم تطبیق دهد. به‌عنوان مثال بسیاری از کسانی که نمایشنامه‌نویسی تدریس می‌کنند هنوز تفاوت «آنتی گونه» (نوشته) آنوی و «آنتی گونه» (نوشته) سوفوکل را نمی‌دانند. درصورتی که مضمون هر دو یکی است اما چون ساختار نمایشنامه را نمی‌شناسند در گفتن تفاوت‌های آن دو نمایشنامه ناتوانند! گذشته از این آن‌قدر تغییرات در نمایشنامه‌ها به‌وجود آمده که مثلا امروز در نیویورک تئاتری اجرا می‌شود که ایده همان ایده آنتی گونه است اما موقع اجرا به ارتباط تنگاتنگ درونی و بیرونی میان تماشاگر و بازیگر انجامیده‌است. در چنین وضعیتی هنوز ما همان روش سنتی را به‌غلط اجرا می‌کنیم. متأسفانه شیوه تحویل جامعه هنری می‌دهد از خودش ضعیف‌تر باشند. جای شک نیست وقتی کسی نمایشنامه‌نویس ضعیفی باشد شاگردانش نیز ضعیف‌تر از خودش می‌شوند. درست است که «ادوارد آلبی» نمایشنامه‌نویس است و تدریس هم می‌کند ولی این وحی منزل نیست، هر کسی که نمایشنامه‌نویس بود، تدریس کند. در سایر رشته‌ها نیز این گونه است. بسیاری از استادان بزرگ بازیگری، بازیگر

خصوصیات منتقد واقعی این است که نظریات شخصی خود را کنار بگذارد و با هنرمند برخورد فردی یا شخصی نکند و به کار نقد واقعی بپردازد

انتخاب استادان در دانشگاههای ما درست نیست. هر استادی که مطیع‌تر و منفعل‌تر باشد، راحت‌تر استخدام می‌شود، درصورتی که باید سطح سواد و دانش استاد معیار باشد و دانشگاه هم محل گفت و گو است ونه سکوت و خاموشی. یک فرد نباید در انتخاب دانشجو و یا استاد تصمیم بگیرد. کار آموزش، کاری گروهی است. انتخاب دانشجو و استاد و همچنین کار تدریس نباید به‌شکل فردی و سلیقه‌ای انجام شود. امروزه ما در جهانی زندگی می‌کنیم که کلیه کلاس‌ها به‌صورت گروهی تدریس می‌شود. یک گروه از دانشجویان با یک گروه از استادان کار می‌کنند و درنتیجه سلایق مختلف مطرح می‌شود و دانشجو اطلاعات زیادی کسب می‌کند. طبیعی است وقتی چنین وضعیتی در کشور ما نیست نمی‌توانیم انتظار داشته باشیم که نمایشنامه‌نویس خوب تحویل جامعه داده شود. ما از نظر استعداد، دانش و نیروهای فعال کمبودی نداریم اما از نظر داشتن مدرس خوب و کسانی که مدرسین را انتخاب می‌کنند، مشکل داریم و روزبه‌روز از تحولات تئاتر جهانی عقب می‌افتیم.

*** نمایش بعدی شما چه نمایشی است؟**

– امیدوارم یک کار ایرانی باشد. متنی است که طرح آن را به زبان انگلیسی نوشته‌ام. این طرح براساس منصور حلاج است.

*** براساس زندگی منصور حلاج یا تفکر او؟**

– خیر، براساس یک نوع تفکر حلاج است. اصولاً زندگی کار تاریخ‌نویسان است نه کار هنرمندان تئاتر. برخورد با حلاج به‌عنوان یک متفکر والامقام هیچوقت در این سرزمین اتفاق نیفتاده است و هیچوقت حق مطلب نسبت به او ادا نشده‌است ولی در فرهنگهای دیگر او شناخته شده‌است. البته این یک تجربه‌ی شخصی است. احساس می‌کنم نوعی از تئاتر را دوست دارم که از گروتفسکی سرچشمه می‌گیرد و من از آن تنفس می‌کنم و این به‌نوعی به بیان حلاج برمی‌گردد. این رابطه را درمقاله‌ای به بهانه نقد سریال امام علی(ع) در مجله گزارش فیلم دو سال پیش نوشتم. امیدوارم بتوانم توسط همین گروه پلی بزنم بین تئاتر حلاج و تئاتر شکسپیر و آنچه در جهان امروز به‌عنوان هنر نمایش مطرح است.

*** نظر کلی شما درمورد نمایشهای بخش ویژه هفدهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر چیست؟ شما در بخش ویژه این جشنواره شرکت داشتید؟**

– من فقط چند صحنه از دو نمایش را دیدم که خیلی ایراد داشتند و باید بنشینم با هنرمندان آن صحبت کنم. من خیلی خوشحالم نمایشم را در این بخش ارائه دادم. من شخصاً دوست دارم یاد بگیرم و هیچ تعصبی هم نسبت به کارم ندارم. معتقدم هر حرکت و هر چیزی که در این نمایش می‌بینید پشت آن تفکری بوده و من پشت این تفکر می‌ایستم. البته این به این معنا نیست که تفکر من اشتباه نمی‌کند. ما قصد داریم جمعه شب‌ها پس از اجرای نمایشمان با تماشاگران مشتاق به بحث و گفت و گو بنشینیم.

*** سپاسگزارم.**

سال پنجم - شماره ۱۱۹۱
شنبه ۲۲ اسفند ماه ۱۳۷۷
۲۵ ذیقعده ۱۴۱۹
۱۶ صفحه - ۲۰۰ ریال
IRAN - No.1191, MAR.13, 1999
ISSN 1027-1449
Keyhan: IRAN (Tehran)

گزارشی پیرامون تعطیلی نمایش دکتر کریمی حکاک

توقف یک رؤیا در شب نیمه زمستان

□ مهرداد قاسمفر

اجتماعی حال حاضر کشور می‌دانست که نیازمند گفت‌وگوهای مسالمت‌آمیز است و نه حرفهای مشاجره برانگیز و دیگر اینکه خود را تابع مرکز هنرهای نمایشی می‌دانست چرا که متولی و تهیه کننده این نمایش مرکز است و لذا پذیرش دیدگاه تهیه کننده را لازم‌تر می‌دانست. با این همه تأکید کرد که اگر قرار باشد در این زمینه صحبتی شود بهتر است در یک مثلاً میزگرد با حضور مسؤولان مرکز باشد اما خواست که تنها به این نقل قول از طرف او بسنده کنیم که «من معتقد هستم که خانواده تئاتر همه با هم هستند. همه از یک خانواده‌اند و در یک سمت ماجرا قرار دارند و نه رو در روی هم. امیدوارم که مشکلات تئاتر در کشور برطرف شده و به جای جدلهای اینچنینی، به بحث و گفت وگو تبدیل شود. چرا که پیرو سیاستهای دولت آقای خاتمی باید همه تنشها با مسالمت و حسن نیت برگزار شوند.»

اما آقای شریف هدایی، رییس نظارت و ارزشیابی بر هنر تئاتر توضیحات مبسوط‌تری دادند. از ایشان کم و کیف ماوقع را پرسیدیم؛ وی توضیح داد: «کارهایی که روی صحنه می‌روند، تولید مرکز هنرهای نمایشی است و کارگردان نیز کسی است که از سوی مرکز کار می‌کند. این نمایش نیز یکسری مشکلات داشت؛ مشکلاتی خیلی عادی که در هر نوبت بازبینی، از کارگردان خواستیم که آن مشکلات را رفع کند. اما برخلاف انتظار تا به آخر نیز اقدامی از سوی ایشان صورت نگرفت. چند نوبت نیز این تذاکرات از سوی ما داده شد، ولی باز هم همان موارد ادامه یافت. بنابراین به این نتیجه رسیدیم که احتمالاً کارگردان قادر نیست بازیگرانش را درباره این مشکلات توجیه کند و ظاهراً این مسائل که مشکلاتی نمایشی هم بودند و نه «مشکلات نظارتی» احتیاج به زمان طولانی‌تری برای رفع شدن دارند تا مثلاً اگر بازیگری قادر به درک نقش خود نیست بعد از سوی کارگردان و در فرصتی مناسب‌تر کنار گذاشته شود. ضمن اینکه به محض رفع این موانع، قطعاً آقای حکاک می‌توانند همین نمایش را دوباره به صحنه ببرند.»

از شریف هدایی پرسیدیم که آیا بهتر نبود این موانع را اساساً پیش از اجرای جشنواره‌یی رفع و رجوع می‌کردید و ایشان در توضیح گفتند که «آقای حکاک، وقتی پیشنهاد این نمایش را دادند حتی متن را هم به ما نداده بودند و فقط اسم نمایش را گفتند. ما هم پذیرفتیم. ضمن اینکه در جشنواره، مشکلات این نمایش هرگز به این شدت نبود و مضاف برآن پیش آمدن برخی مشکلات در طول جشنواره تقریباً امری طبیعی است چرا که بر اثر شتاب زدگی این مسائل می‌تواند پیش آید. اما بعد در اجرای عمومی نه تنها آن مسائل فنی مورد ایراد، برطرف نشد، بلکه متأسفانه غلیظ‌تر هم شد: که بالاخره ترجیح دادیم تا رفع آنها، این نمایش را متوقف کنیم.» در فرصتی که تا چاپ این مطلب باقی بود سعی کردیم با چندنفر از بازیگران این نمایش نیز تماس بگیریم که متأسفانه در دسترس نبودند. با این همه، توضیحات هر دو طرف را با هم خواندیم که می‌تواند تا حدی به روشن شدن این مسأله کمک کند. امیدواریم در فرصتی دیگر بتوانیم طی میزگردی به مسائل عام تئاتر ایران و مواردی از این دست؛ با تفصیل بیشتری بپردازیم.

دکتر محمود کریمی حکاک از کارگردانهای تحصیلکرده تئاتر است. سالها در تئاتر دیگر کشورهای جهان از نزدیک، کار تئاتری کرده و تجربه اندوخته. پس از بازگشت به کشور نخستین کار تئاتری‌اش، «رؤیای شب نیمه‌ی تابستان» بود که در جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر به صحنه رفت. نمایشی معتبر از شکسپیر که در بروشور، عبارت «به روایت محمود کریمی حکاک» را نیز با خود داشت و همین امر کنجکاوی برانگیز بود. به سراغ شکسپیر رفتن و آن را از نگاه خود روایت کردن، به هر حال کنجکاوی علاقه‌مندان به تئاتر را برمی‌انگیزد. بعد از جشنواره، از یکم تا ۲۱ اسفندماه قرار بود که اجرای عمومی شود و شد. اما پس از یکی دو اجرا، خبر برچیدن آن از سوی مرکز هنرهای نمایشی غیرمنتظره بود، اما چندان عجیب نبود. چرا که در جریان جشنواره نیز یک بار شاهد توقف نمایش «جنبش انفیه در کلکته گا» به کارگردانی سیروس شاملو بودیم. اما غیرمنتظره بودن این توقف به این خاطر بود که «رؤیای شب نیمه تابستان» در جشنواره تئاتر فجر تا پایان جشنواره به نمایش عمومی خود ادامه داده بود. اگرچه اطلاعیه مرکز هنرهای نمایشی، دلیل توقف این نمایش را پاره یی مشکلات ساختاری عنوان کرد، اما شایعات مختلف علت‌ها را به گونه یی دیگر تفسیر و تعبیر می‌کردند. به همین خاطر ترجیح دادیم با طرفین ماجرا گفت‌وگویی روشنگرانه داشته باشیم. با دکتر حکاک که تماس گرفتیم، چندان مایل به دادن توضیح پیرامون این ماجرا نبود. علتش را هم یکی فضای فرهنگی و

شکسپیر

صبح خانواده

ضمیمه رایگان ورزشی

نخستین روزنامه خانوادگی ایران

دوشنبه ۲۴ اسفند ۱۳۷۷ - ۲۷ ذیقعده ۱۴۱۹ - ۱۵ مارس ۱۹۹۹

اشاره:

دکتر محمود کریمی در سال ۱۳۵۴ بعد از دو سال تحصیل در دانشگاه هنرهای زیبا، جهت ادامه تحصیل راهی آمریکا شد و در آنجا ضمن تحصیل آکادمیک با بزرگان تئاتر مانند کورتفسکی، پیتر بروک و ... به‌عنوان دستیار همکاری کرد. او نزدیک به بیست سال در آمریکا بوده که در این مدت سی و دو تئاتر را روی صحنه برده‌است. ضمن اینکه در جشنواره‌های بین‌المللی نیز بارها شرکت کرده و پنج بار به عنوان بهترین کارگردان جوایز مختلفی را دریافت کرده‌است. دکتر حکاک از سی و دو نمایشی که کار کرده چهارده متن آن را از ادبیات فارسی ایران برگزیده است که از جمله می‌توان به شور عاشورا، بازماندگان، ماهی سیاه کوچولو، هفت مرحله و ... اشاره کرد. دکتر کریمی پنج سال است که وارد ایران شده و در سمت استاد دانشگاه هنر، رشته‌های کارگردانی و بازیگری تئاتر را تدریس می‌کند. تئاتر رویای نیمه شب تابستان اثر ویلیام شکسپیر اولین تئاتر او در ایران است که به روی صحنه رفته که به مناسب اجرای این نمایش در موزه آزادی گفتگویی با وی انجام داده‌ایم که می‌خوانید.

● لطفاً بفرمایید با چه انگیزه و اهدافی به ایران بازگشتید؟

●● من بسیار خوشحالم که در ایران هستم و از اینکه بتوانم خدمتی اگر چه به مردم ایران و به‌خصوص جوان‌ها انجام دهم، راضی و خشنودم.

باید عرض کنم که ما ایرانی هستیم و در هر کجا باشیم وظیفه‌مان است که به میهمانان خدمت کنیم. این یک واقعیت است. آمدن من به ایران اتفاقی بود. یعنی بعد از سالها دوری از وطن و خانواده، وقتی مادرم را دیدم، ناخواسته در مهرمادری ذوب شدم، در واقع وجود پر جذبه مادر مرا مجذوب کرد که دیگر نتوانستم بروم و ماندگار شدم.

امیدوارم بتوانم رسالت هنری‌ام را به خوبی انجام بدهم و مفید واقع شوم.

● لطفاً از تئاتر رویای نیمه‌شب تابستان صحبت کنید؟

●● قبل از پرداختن به کار لازم می‌دانم که یک مسأله را توضیح بدهم و آن اینکه در ایران به‌زعم من **شکسپیر** به غلط معرفی شده. **شکسپیر** یک آدم خیلی دور از دسترس، خیلی کتابی و در واقع تئوری معرفی شده در صورتی که شکسپیر این طوری نیست. او عوام‌پسندانه‌ترین، مردمی‌ترین و به‌عبارتی لاله‌زاری‌ترین تئاتر را در اوایل قرن هفدهم و اواخر قرن شانزدهم لندن دارد. خود شکسپیر بارها و بارها در گفتگوهایی که انجام داده متذکر شده که تئاتر باید با تماشاگر ارتباط برقرار کند. شکسپیر به این دلیل نمایش رویای نیمه‌شب تابستان را نوشته که خود را به طنز بکشد...! او در واقع شخصیت‌های نمایش‌های خودش را مثل «هملت» و «رومئو ژولیت» را در این نمایش به طنز کشیده. حالا اگر ما بخواهیم این را با مردم امروز آشنا کنیم، مردمی که ۴۰۰ سال فاصلهٔ زمانی تاریخی دارند، واقعاً چه کار باید بکنیم؟

چگونه می‌توان به تماشاگر رسید و او راضی نگه داشت؟ این در عمل بسیار مشکل است...!

مگر اینکه صحنه اول را خیلی شکسپیری نشان دهیم، بعد کم‌کم این را بشکنیم تا آنجایی که تماشاگر فکر کند این نمایش خودمون (ایرانی) است!

شکسپیر در این اثر از سه زبان استفاده می‌کند:

۱ - زبان فاخر (درباریان)

۲ - زبان عامیانه (کارگران) و سوم، زبان شعر که برای پریانش گذاشته است. البته مقداری از شعرها را ما اضافه کردیم، ولی متن همان متن است. این اجرا می‌تواند در ردیف تئاتر معاصر قرار بگیرد، البته تئاتر معاصر محدود به زمان و مکان جغرافیایی است. شما اگر خوب دقت کرده‌باشید، می‌بینید تمام «حرکات موزون» که در این نمایش به اجرا گذاشته‌شده متعلق به یکی از نمایشنامه‌های دوسال اخیر که در ایران به اجرا درآمده است. این را هم عرض کنم که من نمایش را ایرانی نکرده‌ام...! بلکه از آن برداشت آزاد کرده‌ام، از آثار شکسپیر شاید لازم به گفتن نباشد، اما این را عرض کنم که من پنج سال آثار «شکسپیر» را تدریس کرده‌ام.

● در مورد سبک کارتان بفرمایید؟

●● سبک کار من، سبک آبگوشتی است...! یعنی اینکه همه مواد اثر را از یک جا تهیه نمی‌کنم...! مثلاً گوجه فرنگی را از یک بقال، سیب‌زمینی‌اش را از یک بقالی دیگر، نخودش را از فلانی و گوشت و استخوانش را از یک کس دیگر تهیه می‌کنم. ما اگر بخواهیم تئاتر کار کنیم، نیاز به این نیست که حتماً یک سبکی در کارمان پیاده کنیم. نیاز به این است که ما دانش و معلومات کافی در آن زمینه داشته باشیم.

● با توجه به فرهنگ سنتی و مذهبی ایران بفرمایید استقبال مردم آمریکا از نمایش «شور عاشورا» چگونه بود؟

●● من معتقد هستم که ما هر کاری که می‌کنیم باید با زمان و مکانی که این کار را انجام می‌دهیم، منطبق باشد. اتفاقاً خودم خیلی نگران کار بودم که این ارتباط چگونه برقرار می‌شود. ما صحنه‌ای داشتیم که در آن صحنه به گلوی حضرت علی‌اصغر(ع) تیر می‌خورد. در یکی از اجراها یکی از تماشاگران را که یک خانم مسیحی هم بود، دیدم که بیهوش شد. بعد از اینکه به هوش آمد گفت: «من در این صحنه دقیقاً مصلوب شدن حضرت مسیح (ع) را تجسم کردم...» و این

گفت‌وگو با دکتر محمود کریمی حکای کارگردان تئاتر «رؤیای نیمه‌شب تابستان»

تئاتر ما بلوغ هنری خود را می‌گذراند

سال دوم - شماره ۳۰۳ - تکشماره ۵۰۰ ریال

اتفاق برای من بسیار قابل تأمل بود. البته هدف ما از اجرای تئاتر این بود که حق را در مقابل باطل قرار دهیم. فکر می‌کنم این اولین باری بود که نمایشی به سبک تعزیه در آمریکا اجرا می‌شد و این کار از طرف منتقدان مورد توجه قرار گرفت. آنها فکر می‌کردند که تعزیه ساختار خیلی خشکی دارد و قبول کردند که تعزیه هم می‌تواند ساختار تئاتری داشته باشد.

● ارزیابی شما از تئاتر ایران چیست؟

●● به نظر من تئاتر ایران در این چند ساله اخیر رشد خوبی داشت. البته مشکلاتی در نحوه تدریس و تربیت دانشجو و همچنین در نوع ساده‌پذیری مردم ما وجود دارد. البته مردم ما اهل اندیشه‌اند، اما هر اندیشه‌ای احتیاج به تربیت دارد، هیچ اندیشه‌ای در زیر خاک نمی‌تواند خود به خود شکوفا شود. احتیاج به این دارد که پرورش یابد. عمده‌ترین مشکل ما در تربیت اندیشه است. اگر در اروپا مثلاً بخواهند شکسپیر تدریس کنند. حتماً از کسی استفاده می‌کنند که «دکترا» دارد، ولی در اینجا اگر در مدارس ما قرار باشد «شاهنامه فردوسی» تدریس شود، از یک «دیپلمه» استفاده می‌شود که خودش هم آن را نخوانده...!

ما در مدارس‌مان تلاش نمی‌کنیم که به آن اوج اندیشه برسیم، چرا که خود مدرس به آن اوج اندیشه نرسیده...! در نتیجه وقتی این دانش‌آموز می‌آید، دانشجو می‌شود، فکر می‌کند شاهنامه را خوانده و فهمیده در حالی که نه خوانده و نه درک کرده. ما یک فرهنگ بسیار غلطی داریم که خیلی لطمه می‌زند و آن این است که در فرهنگ ما کسی جرأت پیدا نمی‌کند که بگوید من نفهمیده‌ام...! ما اگر توانستیم اساتیدی در مدارس‌مان و در دانشگاه‌مان بگذاریم که حافظ را بشناسانند و اجازه دهیم دانشجو راجع به یک بیت «حافظ» فکر بکند، آنوقت من اگر بخواهم «حافظ» را روی صحنه ببرم، دیگر تماشاگر ما ساده‌پسند نخواهد بود...! و همان‌طور که در ابتدا گفتم یک اشکال بزرگ تئاترها تماشاگر ساده‌پسند ماست. هر چه می‌گوییم آن را تأیید می‌کند چرا که ساده تربیت شده. اینکه اگر ما بخواهیم تئاتر ما جلو برود، باید از آدم‌های باسواد و خلاق در این عرصه هنری استفاده کنیم و ما الان داریم آن بلوغ هنری را در این عرصه طی می‌کنیم و باید آنچه را که بلد نیستیم، یاد بگیریم و آنچه را که بلد هستیم، یاد بدهیم، شاید این‌طوری پیشرفت کنیم.

لازم است به این نکته نیز توجه کنیم، ما باید در تئاتر به **هنر اجرا** برسیم چیزی که الان در دنیا مطرح است، یعنی این هنر از مرحله تئاتر گذشته و الان تقریباً می‌توانیم بگوییم که تئاتر چیزی است دورافتاده و قدیمی...! **هنر اجرا** چیزی است که برای امروز است. این نوع کار سعی می‌کند که از ساختار **دیالوگ** به عنوان تخت پرش استفاده کند و فرم‌ها را بسازد و این دقیقاً همان چیزی است که در ایران رخ نداده، بنابراین ما باید تلاش مستمری در این زمینه داشته باشیم تا به آن هنر اجرا که امروز در دنیا مطرح هست، برسیم.

● به زعم شما آیا می‌توان از هنر به عنوان ابزاری برای رسیدن به خدا نام برد؟

●● به نظر من هیچ هنری نمی‌تواند، ابزاری برای رسیدن به خدا باشد. برای اینکه خدا در درون ماست و باید این را باور کنیم که خدا در درون ما یک قدرت خلاقه گذاشته که باید تلاش کنیم تا آن را بیابیم و چون خلاقیت مخصوص خداوند است، بنابراین خلاقه ما قدرت خداست و ما اگر ابزار وجودی خودمان را در خدمت خلاقه بگذاریم، به خدا نزدیکتر شده‌ایم.

● اگر مطلب خاصی دارید بفرمایید.

●● این تئاتر کار من نیست، این کار یک گروه است. من فقط یک مهره‌ام در این گروه. فقط مسؤولیت کارگردانی به عهده من گذاشته شده. همان‌طوری که مسؤولیت بازی به عهده یک عده است. پس ما یک گروه هستیم.

مسؤولیت خطاها و اشتباهات کار همه‌اش با من است. هر اشکالی از کار دیدید از من است و اما هر کار زیبایی در صحنه دیدید، کار دوستان من است که تلاش کرده‌اند تا این صحنه به زیبایی خلق شود و در این جا من از همه عوامل گروه که مرا یاری کرده‌اند، سپاسگزاری می‌کنم.

● با تشکر فراوان از شما.

●● من هم سپاسگزارم.

گفت و گو: یوسف نصرت‌خواه

شابك ۴_۰_۹۲۰۵۰_۹۶۴

ISBN 964-92050-0-4

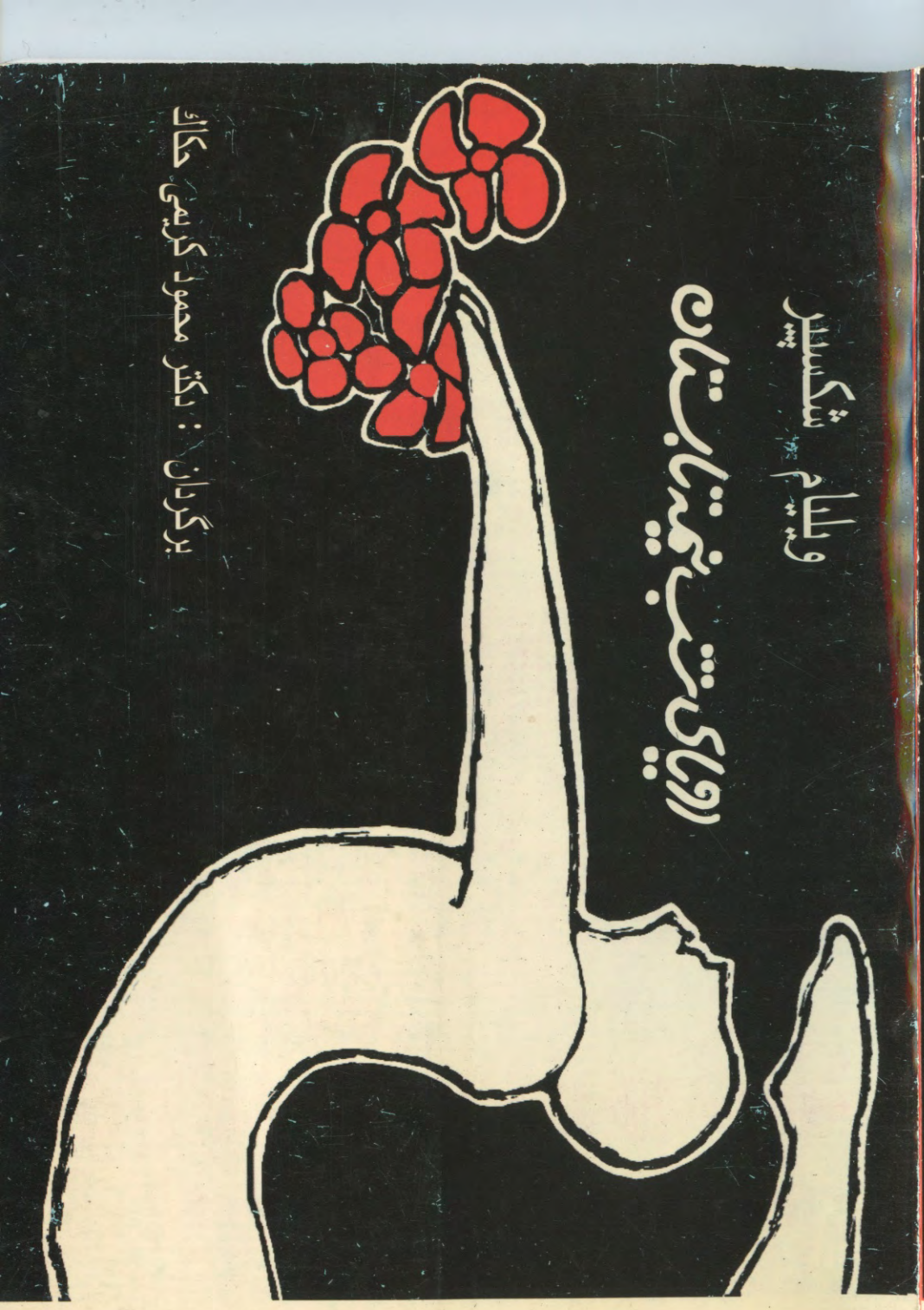
لوح سیمین

نشانی : تهران صندوق پستی ۷۳۸۴-۱۴۱۵۵

رویای شب نیمه تابستان

ویلیام شکسپیر

برگردان : دکتر محمود کریمی حکاک



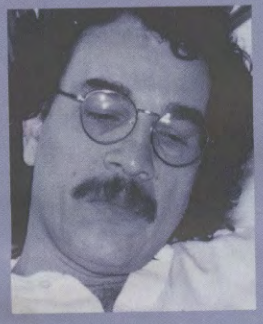
ویلیام شکسپیر

رویای شب نیمه تابستان

برگردان : دکتر محمود کریمی حکاک

جدید
CINEMA THEATRE
سینماتئاتر
قیمت ۱۰۰ تومان
شماره ۲/۳۳، فروردین ماه ۱۳۷۸
No.2 , March-April ,1999

دکتر حکاک: «مرد دیالوگ» باشیم



ما باید هنر معاصر جهان را وارد کنیم که باز برای انتخاب این آثار هنری ، باید کسی باشد که هنر روز جهان را بشناسد، نه کسی که بنا به موقعیتی می‌خواهد خارج برود، گشتی بزند، سوغاتی بیاورد و حالا تئاتری را هم اجرا می‌کند!

• در چند سالی که در ایران به سر می‌برید به نوعی با سه دسته از مردم در ارتباط بودید تماشاگران تئاتر، جماعت تئاتری، مسئولان تئاتری. آیا به این نتیجه رسیده اید که در بطن این سه دسته احتیاج و احساس داشتن تئاتر و مشخصاً تئاتر خوب وجود دارد؟

• بله. هر سه گروه تئاتر خوب را می‌خواهند ولی تعاریف فرق می‌کند تماشاچی تئاتری را می‌خواهد که مثل هرجای دیگر دنیا جنبه‌ی سرگرمی داشته باشد. مسئولان نوعی از تئاتر را می‌خواهند که سر و صدای زیادی به پا نکنند و در حد متوسط باشد. آن‌ها فقط می‌خواهند بگویند که تئاتر هم داریم؛ حداقل تا دوسال قبل این گونه بود. جماعت تئاتری به چند دسته تقسیم می‌شوند یکی جماعتی که تئاتر برایشان زندگی است برای آن زحمت کشیده‌اند. چه از نظر آکادمیک و چه از نظر تجربی، تئاتر در بین این دسته از جنبه‌ی فرهیخته ای برخوردار است . دوم، جماعت ابن الوقت که به خاطر فرصت طلبی تئاتری شده اند آن‌ها نه تئاتری هستند و نه می‌خواهند باشند. بیشتر می‌خواهند بودجه‌ای را به خود اختصاص دهند . البته در همه جای دنیا وقتی چیزی را فقط با سوبسید دولتی انجام بدهید عده ای سعی خواهند کرد که از آن سواستفاده کنند، مانند همین بلبشویی که در تئاتر ما وجود دارد. البته در دو سال گذشته قدم‌های خوبی در این زمینه برداشته شده، اما کافی نیست.

• شما دو دهه در تئاتر آمریکا به سر برده اید. قصد پل زدن بین تئاتر آمریکا و ایران را ندارم ولی می‌خواهم تعریف مختصری از تئاتر آمریکا چه از نظر نظام اجرایی و چه از نظر جذابیت، به دستمان بدهید بهتر بگویم چه چیزی در تئاتر آمریکا وجود داشت که شما توانستید بیست سال در آن جا دوام بیاورید و فقط با آمریکایی‌ها و به زبان انگلیسی کار کنید؟

• تئاتر آمریکا به سه دسته‌ی کلی تقسیم می‌شود. اول، نوعی که ارتباط تجاری با مردم برقرار می‌کند، که برادوی (Broadway) نوع نسبتاً هنری این تئاتر است، دوم گروه دیگری که دنبال تحقیق و تجربه‌های جدید می‌گردند، آمریکا جامعه ای است که برای تحقیق در دوای ایدز یا سرطان سال‌ها بودجه و زمان صرف می‌کند. همین اتفاق در مورد هنر نیز می‌افتد. وقتی قرار است گروهی در زمینه‌ی تئاتر تحقیق بکند و آن را به صورت تجربه‌های نوین عرضه کند مسلماً از طرف دولت حمایت می‌شود. چرا؟ چون فکر می‌کنند وجود تجربه‌های

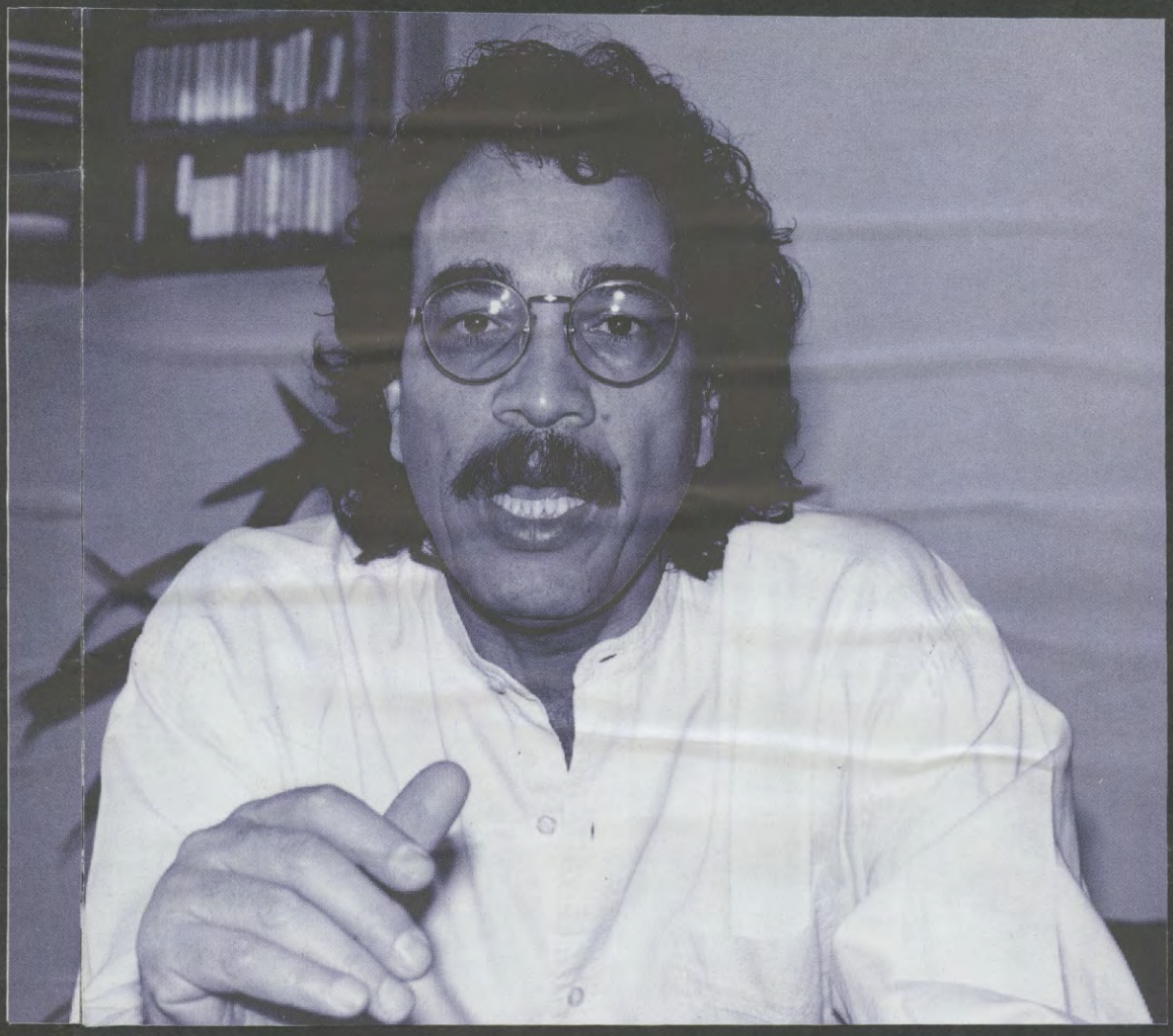
دکتر محمود کریمی حکاک، فوق دکتری تخصصی در آموزش هنرهای خلاق را از دانشگاه رات گرز آمریکا دریافت کرده است. به عنوان استاد، مدت یک سال در دانشگاه آن تروپ بلـــژیک و سیزده سال در دانشگاه‌های نیویورک و مری لند تدریس کرده است. بیش از بیست سال در تئاتر حرفه‌ای آمریکا با بزرگانی چون شکنر، گرتفسکی، چیکن، تونوبرلن و بروک فعالیت داشته است، و تعداد سی و دو نمایش از نوشته‌های خود و برجسته‌گان تئاتر را به زبان انگلیسی روی صحنه برده است که می‌توان به ماهی سیاه کوچولو ، شور عاشورا، رویای شب نیمه‌ی تابستان، آنتیگونه و... اشاره کرد.

او برنده‌ی پنج جایزه‌ی بین‌المللی از فستیوال‌های معتبر جهانی است که مهم‌ترین آن در "فستیوال ادینبرو" به نمایش هفت مرحله اعطاء شد که براساس اشعار مولوی و فروغ فرخزاد شکل گرفته بود. او از سال ۷۲ در ایران به سر می‌برد و بالاخره موفق شد در سال ۷۷ نمایش رویای شب نیمه‌ی تابستان اثر شکسپیر را بر اساس ترجمه‌ی خودش روی صحنه ببرد. به این انگیزه پای صحبت او نشستیم.

مرد «دیالوگ» باشیم

گفت‌وگو با دکتر محمود کریمی حکاک

رضا رایان



هنری جدا از افتخارات فرهنگی و هنری بازگشت مادی نیز برایشان دارد. سوم، تئاتر دانشگاهی که فطرتاً تجربی است و به آینده نظر دارد.

مجموعه‌ی این‌ها نشان می‌دهد هر موقع هر نوع تئاتری را که بخواهی می‌توانی ببینی. به این طریق، تئاتر به عنوان هنر زنده می‌ماند و مشاهده می‌کنیم که در نیمه‌ی دوم قرن بیستم چرخش هنری تئاتر از اروپا به آمریکا منتقل می‌شود، مانند چرخش علمی و یا هر چیز دیگر. چرا که آمریکا کشوری است که بهتر سرمایه گذاری می‌کند، پس بازده فرهنگی بهتری خواهد داشت.

• نوع ارتباط مسئولان تئاتر آمریکا با هنرمندان چگونه است؟ آیا اشراف کاری بر هنرمندان وجود دارد یا این که هرکس وظیفه‌ی خود را انجام می‌دهد؟

• در آمریکا کسی به اسم مسئول تئاتر نداریم. چرا؟ چون ممیزی تئاتر نداریم مشکل ما اساساً این است که فکر می‌کنیم در همه جای دنیا ممیزی وجود دارد، حال آن که این طور نیست . واقعیت این است که موسسه ای هست که بودجه ای خاص برای هنر دارد که تئاتر بخشی از آن را مصرف می‌کند و هر کس می‌تواند بخشی از این بودجه را درخواست کند و طرح خود را تحویل دهد. هیئت مدیره‌ی این موسسه پس از بررسی طرح و براساس نیاز آن کمک می‌کند تا آن شخص کارش را به بهترین نحو ادامه دهد. اولین کار پله‌ی موفقیت‌های بعدی شماست. مسلماً کسی یا گروهی که چندین کار موفق ارائه دهد، از کمک بیشتری برخوردار خواهد بود. هنرمند کار خودش را می‌کند. مسئولی که در آن موسسه وجود دارد امکان دارد هنرمند نباشد، ولی از عده‌ای مشاور هنری خوب و هنرشناس استفاده می‌کند. ولی در اینجا مسئولان تئاتر ما که ممکن است هنرمندهم نباشند از کسانی به عنوان مشاور استفاده می‌کنند که سطح دانش هنری ارزنده‌ای ندارند و شناخت آن‌ها از هنر تئاتر جای سؤال دارد . می‌بینید که سنجش این دو سیستم از زمین تا آسمان متفاوت است، یکی براساس ضوابط است و دیگری بر اساس روابط.

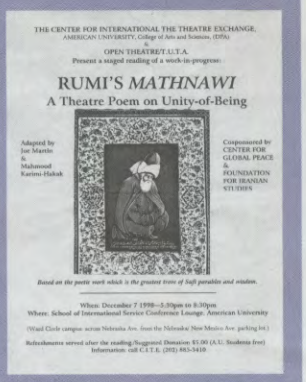
• شما در این پنج سال چه قدر سعی کرده‌اید ارزش‌ها و دستاوردهایی را که در تئاتر آمریکا کسب کرده اید (به عنوان گزینش احسن) به تئاتر ایران انتقال دهید؟ آیا اصلا این سیستم دستاوردها و ارزش‌های مثبت آن طرف را می‌پذیرد یانفوذناپذیر است؟

• سیستم باید بپذیرد و چاره‌ای ندارد. دودهه از انقلاب ما می‌گذرد و در این دو دهه مسئولان هنری ما ثابت کرده‌اند که با رابطه و صرف مخارج برای دوستانمان نمی‌توانیم هنر این مملکت را بسازیم. در نتیجه، تئاترمان مدفون شده است و حالا در این دوساله اخیر سعی در این بوده که تئاتر را زنده کنند. ولی تا این مرده از قبر بیرون بیاید، جان بگیرد، تفکر کند و شروع به دویدن کند، زمان زیادی می‌برد. اما مسئله این است که ما سیستم پیچیده‌ای را برای خودمان طراحی کرده‌ایم که نمی‌تواند باز باشد. ما استانداردی برای تئاتر نداریم. تئاتر با ویژگی کلام و نوعی از هنر که ما با آن برخورد کرده‌ایم هنری غربی است، مثل ماشین . حال ما چه بخواهیم و چه نخواهیم این ساختار، غربی است. کاری که می‌توانیم بکنیم این است که در چارچوب این ساختار، طراحی بومی و قشنگ خود را داشته باشیم. امّا ساختار تئاتر مدرن نمی‌تواند ایرانی باشد. این تکنولوژی هنری بر ما وارد شده است. متأسفانه چون اغلب ما این تکنولوژی را قبول نداریم و نوعی دیگر از ساختار تئاتری هم را نداریم که جانشین آن کنیم و از سویی چون می‌خواهیم سریع کارگردان بشویم، فرصت کنکاش و تأمل در فرهنگ قدیم خودمان را نیز نداریم، ملقمه‌ای به دست می‌دهیم که نه ساختار یک تئاتر را دارد و نه محتوای مستحکم فرهنگی خودمان را آن وقت اغلب سعی می‌کنیم با چاشنی موسیقی ایرانی (دف) و حرکات ناآشنایی که نه ریشه در فرهنگ ما دارد و نه در قالب تئاتر جهان می‌گنجد، این آش شله‌قلمکار را به عنوان تئاتر به خورد مردم بدهیم. مردم هم که تجربه‌ی دیدن نوعی دیگر از تئاتر را ندارند، مجبورند آن را بپذیرند. تازه اگر نوع دیگری از تئاتر را به همین مردم نشان بدهیم، ابتدا با نظر شک و تردید و احتمالاً

دسیسه به آن می‌نگرند. چرا که اصولاً در فرهنگ ما هر چیز در ابتدا بد است مگر خلاف آن ثابت شود، در حالی که مردم جاهای دیگر معتقدند هر چیز تازه‌ای خوب است مگر خلاف آن ثابت شود. مثلاً در فرهنگ‌های دیگر یک عضو از جامعه‌ی انسانی بی تقصیر است مگر آن که تقصیر او ثابت شود، اما در جامعه‌ی ما شخص فطرتاً مقصر است تا بی تقصیری خود را ثابت کند، که البته این جزْ فرهنگ معاصر ماست و باید عوض شود، و عوض نمی‌شود مگر با آموزش و آموزش هم با رشد کمّی دانشگاه‌ها انجام نمی‌شود، بلکه با رشد کیفی دانشگاه‌ها انجام پذیر است. در حال حاضر، باید به این مهم رسید که اساتید خوب دانشگاه‌های ما واقعاً انگشت شمارند، مابقی اساتیدی هستند که از سر همین سفره تغذیه کرده و مسلماً چیز بیشتری نمی‌توانند ارائه دهند. اگر تماشاچی ما به اندازه‌ی کافی تئاتر را خوب و درست ببیند و یاد بگیرد که توقع خود را بالا ببرد، این اجبار به وجود می‌آید که هنرمند نیز دانش خود را بالا ببرد و آن وقت است که هنرمندان واپس گرا از گردونه خارج می‌شوند و آن‌ها که پیشرو هستند، ارتقاً می‌یابند.

●حالا من می‌خواهم همین صحبت شما را گسترده تر کنم. بخشیدن ذهنیت درست به تماشاگران تئاتر و جماعت تئاتری، یکی از مشکلات ماست. مسئله را باز می‌کنم. در بین هنرها، هنر تئاتر از جهت ارتباط فرامرزی، نسبت به هنرهای دیگر سختی‌ها و مصائب بیشتری را متحمل می‌شود. به خصوص که ما در این جا در را به روی هنر روز مدرن دنیا بسته‌ایم ! برای مثال، یک قطعه موسیقی، یک فیلم، یک عکس و تا حدودی هم یک نقاشی اگر چه با دشواری ولی به هر حال به دست مخاطب و خواهان خود می‌رسد، اما تئاتر غیرانتقالی تر به نظر می‌آید! چرا که هنر زنده‌ای است. تئاتر در رویارویی با تماشاگرش به وجود می‌آید. جماعت تئاتری ما یا تماشاگر تئاتر ما و یا حتی مسئولان تئاتر ما، وقتی از تئاتر روز دنیا بی خبر هستند و در سال خوراک دیگری جز اجراهای داخلی تغذیه شان نمی کند چه طور می‌توانند قضاوت درستی در مورد یک تئاتر خوب داشته باشند؟

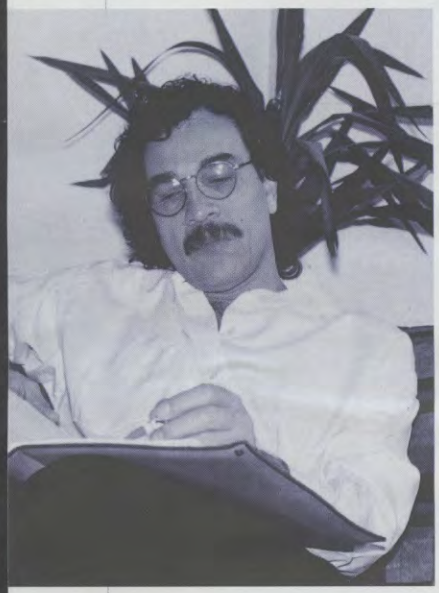
●از بین بردن این مشکل کار دشواری نیست، فقط باید از خودگذشتگی، نشان دهیم، آن هم نه به معنای ایثار، بلکه به معنای از خودخواهی گذشتن. طبیعی است که سه گروه ذکر شده با هنر مدرن و روز دنیا آشنا نیستند. ابتدا باید هنرمندانی از ایل و تبار خودمان



براساس وحدت وجودی که مولانا از آن حرف می‌زند، مرکز صلح جهانی نمایشی را به من پیشنهاد کرده اندکه امیدواریم با ارائه‌ی این کار، یک وحدت وجودی بین انسان‌ها به وجود بیاوریم.

بیایند و با نشان دادن کارشان، و نه به صرف ادعا، مورد حمایت قرار گیرند، هنرمندانی که با سطح هنر دنیا پیش می‌روند و در فرهنگ دیگر کار کرده اند، اما نه برای اقلیت ایرانی در کشوری دیگر. و آن‌ها در برقراری دیالوگ با تماشاگر خود از ویژگی کارهایشان بگویند. مسئله، تغییر مکان نیست. مسئله، تغییر نوع تفکر و ارائه‌ی هنر است. ما باید به این شخص که توانسته در یک فرهنگ و هنر قالب دوام بیاورد و خودش را اثبات کند، امکان کار دوباره برای فرهنگ خودش را بدهیم. همین طور باید نمونه‌هایی از هنر معاصر جهان را وارد کنیم که باز برای انتخاب این آثار هنری، باید کسی باشد که هنر روز جهان را بشناسد، نه کسی که بنا به موقعیتی می‌خواهد خارج برود، گشتی بزند، سوغاتی بیاورد و حالا تئاتری را هم اجرا می کند! بعد باید سعی شود که بین آن گروه خارجی و مشتاقان تئاتر بحث و گفت وگو برقرار شود تا باز بفهمیم که در پس این اجرا یا تفکر کارگردان یا نحوه‌ی بازی و غیره ...چه می گذرد؟ اما اتفاقی که در تئاتر ما می‌افتد، این است که تصمیم داریم برای جشنواره ،تئاتری را انتخاب کنیم که فقط از یک فرهنگ بیگانه است و دقت نمی کنیم که این نمایش از نظر اجرا حداقل به دهه‌های پنجاه و شصت تئاتر جهان برمی گردد و نمی‌فهمیم که تئاتر چهل سال پیش خودمان را برای ما تکرار می کنند. این می‌شود که جوان ما فردا همان را تقلید می کند و ما دچارپس رفت می‌شویم ما باید هنر جهان را همراه با دیالوگ بیاوریم. زمانی که من در دانشگاه «مری لند» رئیس گروه کارگردانی بودم، سالی یک بار یک هنرمند برجسته‌ی تئاتر را دعوت می کردم که یکی از کارهایش را نشان دهد و بعد با دانشجویان دیالوگ برقرار کند. چندین روز صرف این ارتباط می‌شد. حتی از کارگردان می‌خواستم تا با دانشجویان تمرین کند و نشان دهد که چه طور بازیگر را به اجرای نقش‌اش نزدیک می کند. این جا بود که دانشجو به مفهومی جدید از تئاتر می‌رسید و می‌توانست آن اثر را بفهمد. امّا این اتّفاق در این جا نمی‌افتد! چرا که ما اساساً شیوه‌ی ارتباط از طریق دیالوگ را بلد نیستیم! حتی بین هنرمندان اگر قرار باشد در مورد یک کار هنری بحث کنیم، تمام حرف‌ها یک طرفه است. خوب، این کمکی به آموزش نمی کند. ما هنوز تئاترهایمان را با نمادشناسی دهه‌های سی و چهل می‌سنجیم. خوب، چه انتظاری از پیش رفت داریم. در نتیجه، نوعی از تئاتر به مردم عرضه می‌شود که گنگ و گیج است و مردم فکر می کنند که حتماً در این نمایش چیزی وجود دارد. ما تئاتر به عنوان ساختار جهانی و منظمی نداشته‌ایم و هنوز هم نداریم.

●باز این حرف شما جای بحث بیشتری دارد. وقتی مسئولان ما شناخت کافی از تئاتر خوب داشته باشند، می‌توانند در بین همین کارهای داخل ، خوب و بد را از هم تفکیک کنند. برای مثال ما کاری را از یک پیش کسوت که بودجه‌ی هنگفتی هم صرف آن شده می‌بینیم که حتی قابل مقایسه با یک کار دانشجویی نیست، اما اگر همین پیش کسوت فردا بخواهد کار جدیدی را شروع کند،بودجه‌ای چند برابر در اختیارش قرار می دهند! به صرف پیش کسوت بودن یا چیز دیگر، نه انگیزه‌ی به وجود آوردن تئاتر خوب. این اتفاق در تئاتر ایران امری بدیهی است؟ !



●بله، این را قبول دارم، که البته بیشتر برمی گردد به روابط و نه ضوابط. یعنی ما جشنواره ای را برگزار می کنیم و در آن جایزه می دهیم و کسی نیست که بپرسد این جوایز بر چه اساسی داده شده است؟ مثلاً اگر جایزه‌ی بهترین کارگردانی به من داده می‌شود، حق تمام تئاتری‌هاست که بدانند چه ویژگی در کار من قابل جایزه گرفتن بوده است. باید در جلساتی ابتدا مشخص شود کارگردانی یعنی چه؟ و بعد بگوییم که آیا این کار از این حیث قابل ارزش بوده است یا خیر.

●فکر می کنم برای سال صلح از شما دعوت کرده اند که در آمریکا نمایشی را روی صحنه ببرید. توضیحی بدهید.

●دانشگاه آمریکن شهر واشنگتن همراه مرکز صلح جهانی نمایشی را به من پیشنهاد کرده اند که من یکی از دو نویسنده‌ی آن هستم، همراه دوستم دکتر جو مارتین، براساس نوع فلسفه و دیدگاه مولانا،نوع وحدت وجودی که مولانا از آن حرف می‌زند. امیدواریم که با ارائه‌ی این کار یک وحدت وجودی بین انسان‌ها به وجود بیاوریم .

●این پروژه در چه مرحله‌ای است ؟

●سپتامبر گذشته دکتر جو مارتین برای من نمایش نامه را فرستاد و هم اکنون آن‌ها در حال تدارک بودجه‌ی این نمایش هستند که چهارصدهزار دلار خرج خواهد داشت. آخرین خبر مربوط به یک ماه پیش است که در واشنگتن یک جلسه‌ی روخوانی با حضور هفت صد نفر، که از بزرگان صنعت تئاتر بودند، به کارگردانی من (با وجود عدم حضور فیزیکی من در آن جا) برگزار شد. قرار است پس از شش ماه تمرین با بازیگران آمریکایی کار به روی صحنه برود.

●امکان اجرا در ایران را هم دارد؟

● از مسئولان بپرسید.

●و حرف آخر؟

●اگر من توانستم این جا کاری را روی صحنه ببرم و خوب و موفق باشد، همه برمی گردد به گروهم نه فقط به من. هر چند مسئولیت تمام ناآبادانی‌های کار با من است به عنوان کارگردان، ولی تمام خوبی‌ها از آن گروهم است و از همه‌شان متشکرم.

در بروشور نمایش نوشته شده ترجمه نمایش «رؤیای شب نیمه‌تابستان» از شماست . در صورتی که قبلاً دو مترجم دیگر هم این نمایش را به فارسی ترجمه کرده بودند. شماچرا دوباره این نمایشنامه را ترجمه کردید؟ و ترجمه شما چه ویژگی‌هایی دارد؟ چقدر در این ترجمه به زبان شکسپیر توجه داشتید؟

صد در صد به زبان شکسپیر توجه داشتم. این وظیفه منتقدان و مترجمان است که آن ترجمه‌ها را در کنار ترجمه من بگذارند و ببینند که این ترجمه‌ها چقدر با همدیگر فرق دارند. در برخی صحنه‌ها برای ملموس شدن فرهنگ فارسی از المان‌های فارسی و ایرانی استفاده کردم. بقیه ترجمه هم ترجمه خط به خط شکسپیر است یعنی برداشتی از نمایشنامه‌های شکسپیر نیست بلکه برگردانی از این نمایشنامه شکسپیر است. این مسأله در ترجمه خیلی مهم است . چون وقتی کتابی را ترجمه می‌کنیم، فقط آن را ترجمه می‌کنیم در حالی که آن را به فرهنگ و زبان مقصد ترجمه و منتقل نکردیم. وقتی نمایشنامه‌ای ترجمه می‌شود آن زبان باید به این فرهنگ منتقل شود.

چرا برای اولین کاری که در ایران به صحنه می‌برید نمایشنامه شکسپیر را انتخاب کردید؟

به دلیل اینکه متن و نمایشنامه شکسپیر دارای ساختار بسیار مستحکم و منسجم تئاتری است . من تعدادی از نمایشنامه‌های ایرانی را که تاکنون خوانده‌ام ساختار مستحکم و منسجمی در آنها ندیدم. در نمایشنامه‌های شکسپیر این ساختار محکم و منسجم کاملاً وجود دارد. در ترجمه این نمایشنامه با متنی روبه‌رو هستیم که همه جزئیات فارسی در آن دیده می‌شود؛ اما ساختار آن همان ساختار نمایشنامه شکسپیر است .

در ترجمه نمایشنامه دخل و تصرفی هم داشتید؟

ترجمه کردن یک متن به معنای نوعی دخل و تصرف کردن در آن است هرچند سعی من در این بوده که این دخل و تصور در حداقل بماند و به اصل محتوا هیچ صدمه‌ای نزند.

ترجمه نمایشنامه «رؤیای شب ...» ترجمه‌ای است که به‌زبان شعر نزدیک است و حتی در قسمت‌هایی تحت تأثیر زبان شعر فروغ، اخوان ثالث و مولانا بوده‌اید در این ترجمه چقدر سعی کردید به زبان شکسپیر پایبند باشید؟

خیلی زیاد، من برآیند آن چیزهایی هستم که خوانده، دیده و شنیده‌ام. به‌طور خلاصه متأثر از زبان شعری فرهنگ خودم هستم. طبیعتاً در قسمت هایی که لازم بود از زبانی استفاده کردم که نزدیکتر به زبان شعر فروغ، اخوان یا مولوی بوده، کار یک مترجم این است که از همه امکانات فرهنگ خودش استفاده کند تا بتواند فرهنگ متن اصلی را منتقل کند. متأسفانه اغلب ترجمه‌هایی که از نمایشنامه‌های شکسپیر می‌بینیم اینچنین نیست .

می‌شود مثالی بزنید؟

به عنوان مثال از همین نمایشنامه «رؤیای شب ...» دو ترجمه خوانده‌ام که در آنها هیچ فرقی بین شخصیت های اشراف و پریان دیده نمی‌شود. یعنی هر دو زبان یک نوع بیان را رعایت کرده‌اند. خب اگر ما داریم از ترجمه‌ای برای اجرا استفاده می‌کنیم وقتی که شخصیت شاه شروع به صحبت کردن می‌کند، اگر ترکیب کلماتش درست نباشد، خب مسلم است که شاه غلط سخن می‌گوید. اما اگر شما به ترجمه نمایشنامه «رؤیای شب ...» در اجرای من نگاه کنید، می‌بینید که من سعی کردم همان چیزی را که شکسپیر در نمایشنامه‌اش گفته، با رعایت نوع بیان بگویم. به همین دلیل تماشاگر ایرانی وقتی این نمایشنامه را با این ترجمه در اجرای من می‌بیند با نمایشنامه ارتباط نزدیکی برقرار می‌کند و علت حضور شخصیتها را می‌فهمد.

طراحی صحنه، لباس و نور نمایش به عهده خود شما بود. چگونه این سه‌طراحی نمایش را انجام دادید که هر سه با هم هماهنگی داشته باشد؟

وقتی کسی می‌خواهد نمایشی را کار کند، اول باید ببیند که با آن نمایش چه چیزی را می‌خواهد بگوید. معمولاً من به خودم می‌گویم آن چیزی را که می‌خواهی بگویی باید در دو سه جمله بگویی، اگر نتوانی معلوم می‌شود یک جای کار ایراد دارد. این اصل باید در کارگردانی و در طراحی –هر دو– باشد. در طراحی صحنه، لباس و نور به گونه‌ای کار کردم که به نظر می‌رسد، پری‌های نمایش یک قسمت از زمین را کنده‌اند و با خودشان به سمت بالا (آسمان) برده‌اند. هرچه به محل آسمانی این طراحی نزدیکتر باشد، محل تردد بیشتر پریان است . هرچند که به جایگاه خاکی نزدیکتر باشد، محل تردد بیشتری برای خاکیان است .

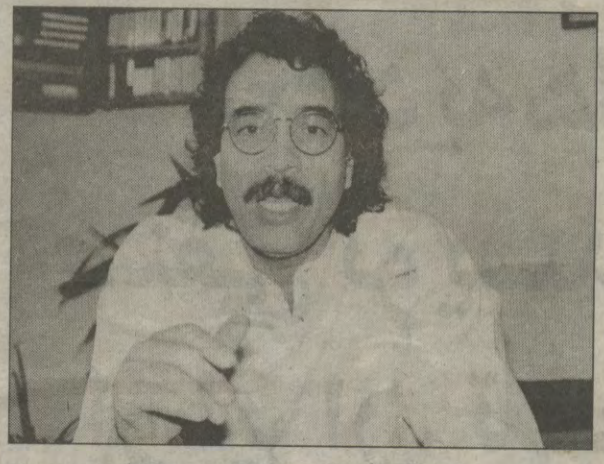
توجه به این مسأله چه در نوع طراحی صحنه، چه در نوع طراحی لباس و نور وجود دارد. در نوع کارگردانی و بازیگری هم به این مسأله توجه داشتم. به این ترتیب شاید واقعاً بتوان وحدتی بین اینها به وجود آورد. به همین دلیل هم اصرار داشتم خودم این را در صحنه نشان بدهم. چون فکر می‌کنم آن چیزی که در ذهن من هست، ساده‌تر است که خودم اجرا کنم تا شخص دیگری. این طراحی به غیر از حجمی که دارد، شما را خیلی خاکی نشان می‌دهد، به شما نوعی احساس گرفتار این خاک بودن دست می‌دهد. در این طراحی حجم‌هایی هستند که هیچ مشکل هندسی خاصی ندارند بلکه همه به شکلی نشان داده شده‌اند که از محل اصلی خودشان کنده شده‌اند و دارند به‌جای دیگری برده می‌شوند.

استفاده از تور در نمایش شما به نظرم به معنی دام نیست . چرا اصلاً از تور پهن و آویزان شده استفاده کردید؟

تور پهن شده راهی برای رسیدن به دنیای پریان است . همه چیز به نوعی به انجا متصل است و از انجا به بعد در مکانی و زمانی نامعلوم محو می‌شود و برای همین است که فقط «اوبران» –یکی از شخصیت های نمایش – که فرمانده کنونی پریان است و «پاک» که قرار است بعداً به فرماندهی پریان ترقی کند از آن استفاده می‌کنند.

در طراحی صحنه چرا از کنف و گونی بیشتر استفاده کردید؟

چون اینها، اشیایی هستند که بسیار به جنس وشکل و رنگ خاک نزدیک



نمایش «رؤیای شب نیمهٔ تابستان» به ترجمه، طراحی و کارگردانی «محمود کریمی حکاک» برای اولین بار در هفدهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر در بخش ویژه به صحنه رفت و در اسفند ماه نیز -مدتی کوتاه- در تالار موزه آزادی به اجرای عمومی گذاشته شد. «کریمی حکاک» این نمایشنامه را که یکی از آثار مهم شکسپیر به شمار می‌رود به فارسی ترجمه کرده است. او در سال ۱۳۵٤ عازم آمریکا شد و همزمان تحصیل آکادمیک به آموزش حرفه‌ای با استادان بنام تئاتر همچون «ریچارد شکنر» و «یرژی گروتفسکی» پرداخت. کریمی حکاک طی اقامت در این کشور در بیش از سی نمایش به عنوان دستیار کارگردان، بازیگر و کارگردان و نویسنده حضور داشت که تعدادی از آنها از جشنواره‌های بین‌المللی موفق به دریافت جایزه و تقدیرنامه شده‌اند. «رؤیای شب نیمه‌تابستان» اولین کار حرفه‌ای او در تئاتر تهران طی ۵ سال اقامت در تهران است.

دانستن حق مردم است

امروز

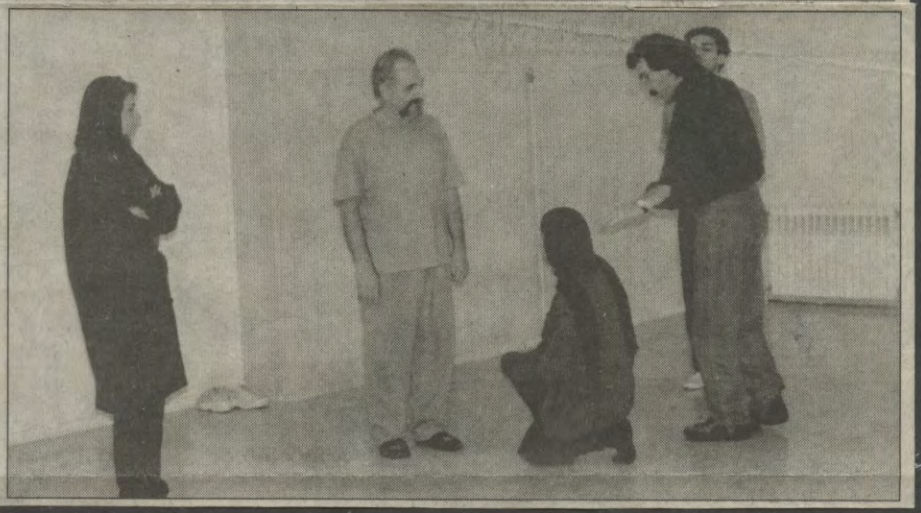
روزنامه صبح

EMROOZ VOL 2, NO 87 Mon - April 12, 1999

دوشنبه ۲۳ فروردین ۱۳۷۸- ۲۵ذیحجه ۱۴۱۹ - سال دوم - شماره ۸۷ - ۱۲ صفحه - تک‌شماره ۵۰۰ ریال

گفت و گو با محمود کریمی حکاک، مترجم، کارگردان و طراح نمایش

فقط نظر تماشاگر برایم مهم است



هستند. در ایران ماده دیگری پیدا نکردم که بتوانم بهتر این تناسب را نشان بدهم که با کلیت طراحی صحنه که از زمین کنده شده و به سمت آسمان کشیده می‌شود، ارتباط پیدا کند.

البته در طراحی نور این مسأله کمتر دیده می‌شود.

در طراحی نور هم سعی کردم به همین صورت عمل کنم. من اصلاً در طراحی نور از نورهای موضعی استفاده نکردم، همهٔ نورهای نمایش رنگارنگ و ملایم هستند. از بالاترین نقطه یعنی نزدیک آسمان تا پایین‌ترین نقطه که شبیه به زمین است و رنگ خاکی دارد، نورها به صورت ملایم نشان داده شده‌اند؛ طبیعتاً تمام این طراحی‌ها و همینطور کارگردانی همه در جهت ارائهٔ پیام نمایش هستند.

چه پیامی؟

پیام این است که تو داری خوابی را می‌بینی که ممکن است پایان خوبی داشته باشد. به عبارتی به قول پاک «آخر قصه همیشه خوش است» این بیت زیبا هم در این رابطه در اواخر نمایش آمده. در آخرین تک گویی این شعر «گرسرت درد آورد این سایه‌ها/مشکلی نبود چو سازم چاره‌ها» هم این پیام مستقیماً به تماشاگر داده می‌شود. این قسمت تنها قسمتی از نمایش است که در ترجمه آن از شیوه شعری غزل استفاده کردم. با این غزل به تماشاگر می گوییم که ما فقط می‌خواهیم شما را به رؤیاها ببریم. حال بگذارید راجع به این رؤیاها هم گفت و گو کنیم نه اینکه شما ما را توبیخ کنید.

در نمایش «رؤیای شب ...» از موسیقی به شکل مطلوب و درستی استفاده کردید. چگونه با آهنگساز نمایش همکاری داشتید؟

ساخت موسیقی این نمایش به عهده خانم «سودابه سالم» بود. پس از آشنایی و صحبتهای اولیه، متوجه شدم که کاری را که او در موسیقی انجام می‌دهد، و نظراتی که او درباره موسیقی نمایش دارد، دقیقاً همان نظراتی است که من دارم. او بارها در تمرین‌های نمایش، حضور داشت و به اتفاق با گروه تمرین و کار می‌کرد. موسیقی‌ای که او برای نمایش «رؤیا...» ساخت، کاملاً از خود متن بیرون آمد. لحظه به لحظه موسیقی این نمایش لحظات نمایش را توصیف می‌کند. من از همکاری با او خیلی خیلی خوشحالم.

چقدر شما به نظرهای تماشاگران نمایش خود اهمیت می‌دهید و اصلاً چقدر برای بهتر شدن نمایش خود از نظرهای آنها استفاده می‌کنید؟

بسیار زیاد. من معتقدم که تئاتر برای تماشاگر اجرا می‌شود. در نتیجه نظر تماشاگر برایم بسیار بسیار مهم است. گاهی حتی مهمتر از نظر منتقد تئاتر. به دلیل اینکه منتقد تئاتر از دیدگاه خاص خودش نمایش من را نگاه می‌کند و سعی می‌کند آن دیدگاه را در نمایش بجوید و گاهی هم تحمیل کند در حالی که تماشاگر با خلوص می‌نشیند و اجازه می‌دهد که نمایش در او رسوخ کرده و رشد کند.

در حقیقت منتقد با یک پیش نگری به دیدن نمایش من می‌آید. اما تماشاگر به سادگی به دیدن نمایش من می‌رود و تجربه را با دید ساده خود دریافت می‌کند.

آیا نظر تماشاگران برای شما تشویق آمیز بود؟

بله به دو دلیل. یکی اینکه نمایش «رؤیای شب ...» در میدان آزادی اجرا می‌شود؛ جایی که معمولاً تئاتر به اجرا در نمی‌آید. روز اول هشتاد درصد سالن نمایش پر از تماشاگر بود و روز آخر بیش از دویست درصد. به جرأت می‌توانم بگویم که بیشتر تماشاگران با این نمایش نه تنها ارتباط برقرار کردند، بلکه بسیار هم لذت بردند.

یک سؤال خارج از اجرای نمایش از شما می‌پرسم. وضعیت نقد تئاتر در ایران را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ چه سالهایی که قبل از عزیمت به خارج از کشور در ایران حضور داشتید و چه چند سالی که به ایران برگشتید؟ اساساً وضعیت نقد تئاتر ایران نسبت به سایر کشورها چگونه است و چگونه می‌توان بر ضعفهای احتمالی آن فایق آمد؟

مشکل نقد در کشور ما جدا از مشکلات قسمت های دیگر تئاتر ما نیست.

ما در اینجا تئوریسین، نظریه‌پرداز و منتقد تئاتر نداریم. اگر هم داشته باشیم نقد نمی‌نویسد. چون زندگی آنها از این راه نمی‌گذرد.

اگر «جان سایمون» در مجله تایمز نقد می‌نویسد و یا نقد یک صفحه‌ای خود اجرای نمایشی با بودجهٔ ۱۰ میلیون دلاری را متوقف می‌کند به خاطر این است که تمام کارش در عرض یک هفته این است که این نمایش را با دقت بررسی کند و درباره آن مطلب بنویسد و زندگی‌اش از این راه تأمین می‌شود.

در کشور ما چنین اتفاقی نمی‌افتد. چون نشریات نویسندگان را به خوبی تأمین نمی‌کنند، در نتیجه معمولاً دانشجویان تئاتر ها را نقد می‌کنند. البته دانشجو سعی می‌کند کارش را به خوبی انجام دهد، اما تبحر لازم را ندارد.

دانشجویان ما بسیار مستعد و علاقه‌مند هستند اما با نقدنویسی آشنا نیستند و نقدنویسی برای آنها تدریس نشده است.

در نتیجه مطلبی که نوشته می‌شود، نقدنیست بلکه توضیح نمایش است و به همین دلیل است که نه برای گروه نمایش و نه برای مردم کارایی لازم را ندارد.

رؤیای شب نیمه تابستان

گفت و گو: نیما سهرابی

قیمت ۱۰۰۰ تومان
شماره ۳/۳۴، اردیبهشت ماه ۱۳۷۸
No.3, April-May 1999
CINEMA THEATRE
جدید
سینماتئاتر

CONTENTS

A SELECTION OF THIS ISSUE TITLES

DR. KARIMI HAKKAK INTERVIEWS 12

قسمت دوم

رضا رایان

گفت و گو با دکتر محمود کریمی حکاک

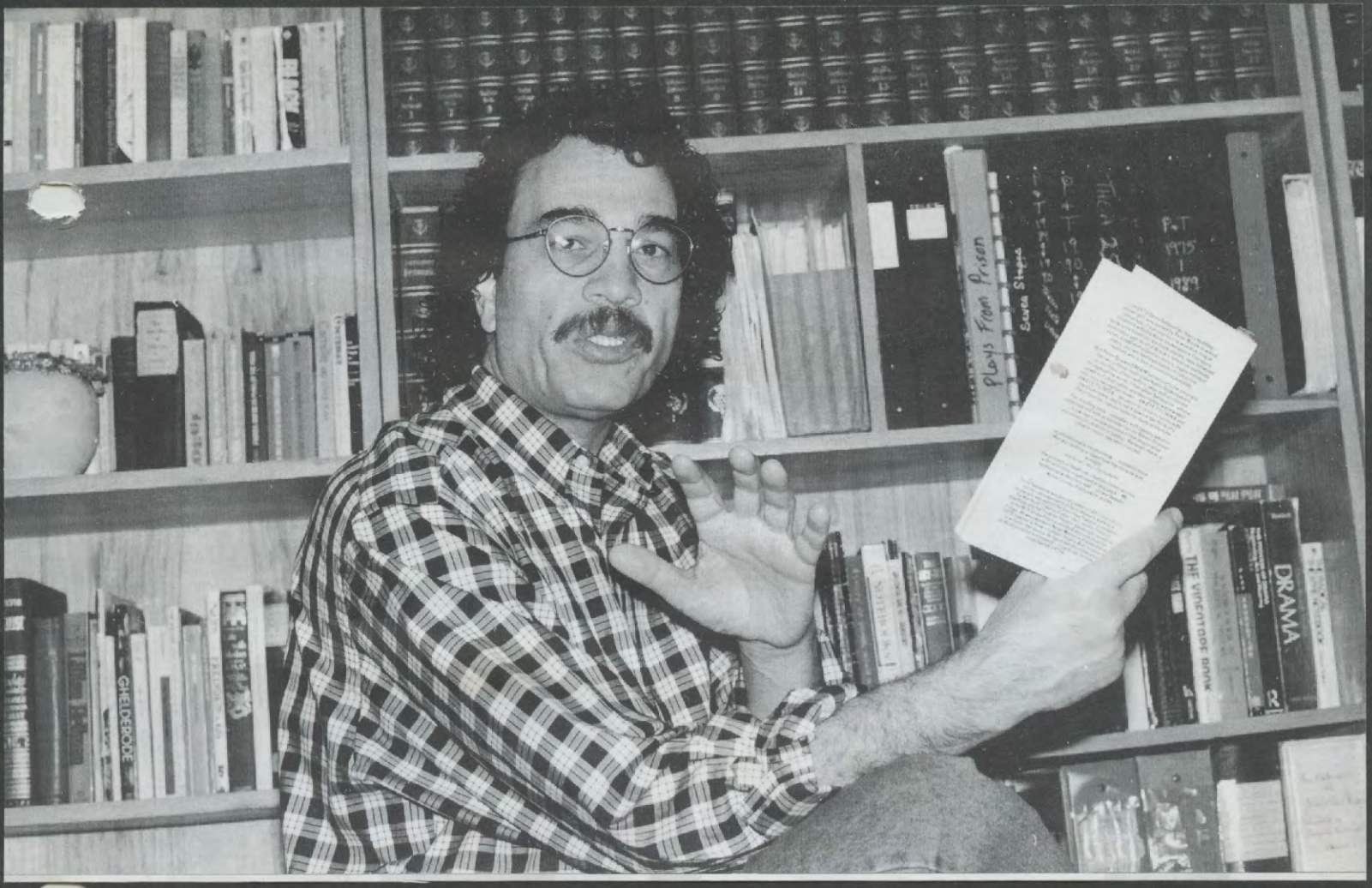
... گر محک تجربه آید به میان ؟!

اجرای نمایشنامه ی "رویای شب نیمه ی تابستان" اثر شکسپیر به کارگردانی دکتر محمود کریمی حکاک (گروه تئاتر محک) در تهران (زمستان ۷۷) جنجالی ترین و داغ ترین نمایش سال لقب گرفت. جنجالی ترین نمایش از این رو که اجرای این نمایش پس از چهار اجرا در جشنواره ی تئاتر فجر و سه اجرای عمومی، توسط "مرکز هنرهای نمایشی" متوقف شد و داغ ترین نمایش سال، به علت سبک اجرایی جدیدی که "گروه محک" دست به تجربه ی آن زد و نقل محافل تئاتری و دانشجویی شد، مسائل حاشیه ای بسیاری را در پی داشت. اما مهم ترین دلیلی که "هنرهای نمایشی" در هیچ جا به آن اشاره نکرد، هجوم افرادی ناشناس به سالن نمایش بود که با هتک حرمت و فحاشی به "گروه بازیگران" همراه بود و باعث برهم خوردن ادامه نمایش شد.

"دکتر حکاک" دربارهٔ این واقعه که بعد از مصاحبه اخیر اتفاق افتاد، در گفتگویی تلفنی چنین اظهار عقیده کرد که: «تهیه کننده این نمایش، مرکز هنرهای نمایشی است. بنابراین، مرکز هنرهای نمایشی حق این را دارد که به هر دلیلی که من هم نمی دانم چیست، اجرای این نمایش را متوقف کند.»

... و اما ادامه ی گفتگو با دکتر حکاک از شماره ی قبل!

شور عاشورا (کار دکتر محمود کریمی حکاک) سال ۱۹۷۹ تئاتر Levin / آمریکا صحنه: کشته شدن علی اکبر(س)
(توضیح: برای ایجاد این صحنه ۱۵ تن شن در تمامی سطح تئاتر پخش شده و تئاتر به شکل یک چادر بزرگ در میان صحرا اجرا شده است.)



اگر نگاهی داشته باشیم به جریان تئاتر کشورمان در سه دهه اخیر، مشاهده می کنیم که حرکت آرمانی تئاتر از دهه‌ی چهل شروع و در دهه‌ی پنجاه به اوج رسید و حتی بعد از انقلاب تا اوایل دهه ۶۰ هم وضعیت خوب بود. چون مسئول آن زمان، فردی آگاه بود. اما به یکباره دچار خلا شدیم و تا چندی قبل، هیچ گونه پیشرفت که حتی پس رفت را نیز شاهد بودیم، حال که دوباره تصمیم گرفته شده، چرخ تئاتر به حرکت در بیاید، برای فردای تئاترمان چه باید بکنیم؟ با توجه به تعاریفی که از یک سیستم درست و غلط وجود دارد، چطور می‌توانیم نقاط کور این سیستم غلط را از بین ببریم و در دهه‌های بعدی تئاتر تفکیک شده‌ای داشته باشیم که بتواند روی پای خود بایستد و قانونمند باشد و دیگر در انحصار شخصی نباشد؟

■ دکتر حکاک به این پرسش ها چنین پاسخ می گوید:

اول، باید بدانیم که قدرت های تئاتر کشور، چه کسانی هستند. گروه‌ها را از همدیگر تفکیک کنیم و مورد حمایت قرار دهیم، آن هم توسط یک گروه کارشناسی خبره، با دلایل قابل چاپ که همه‌ی مردم بتوانند بدانند، نه پشت درهای بسته. از آن‌ها بخواهیم که برنامه‌ی کارشان را ارائه بدهند و قبل از پایان سال، کار آن‌ها ارزیابی بشود.

مهم کمیت تعداد تئاتر نیست، بلکه کیفیت آن مطرح است. به نظر من بهتر است در جشنواره‌ی بعدی تئاتر کشور، به جای صد تا، فقط ده نمایش برای اجرا داشته باشیم، ولی در آخر حرفی برای گفتن باشد. یعنی به مرور، قدمی به جلو برداشته شده باشد. در این صورت قدم به قدم، افرادی که می‌دانند و می‌توانند خواهند ماند و افرادی که نه می‌دانند و نه می‌توانند، الک خواهند شد.

دوم، ما باید از اساتیدی استفاده کنیم که به تئاتر جهان آشنا هستند. از آن‌ها بخواهیم جلسات کارگاهی با هنرمندان و علاقه‌مندان تئاتر برگزار کنند. اگر ادعای کاری نو، طرحی نو را دارند، بیایند و با عده‌ای داوطلب انجام دهند.

اگر تماشاچی به خوبی تفاوت‌ها را دریابد، بسیاری از تئاترهای فعلی ما بی تماشاچی می‌ماند! اگر چه با این محک‌ها، کسی حاضر نیست تماشاچی خود را از دست بدهد. در واقع همان‌طور که هیچ بقالی نمی‌خواهد صادقانه بگوید ''ماست من ترش است! "متاسفانه نگاه ما به تئاتر، نگاه همان بقال است، نه نگاه یک هنرمند! نگاه هنرمندانه خواستار وجود "محک تجربه" در کار است.

الان بیش از یک سال است که آقای سلیمی رئیس مرکز هنرهای نمایشی شده‌اند. ایشان حرکت جدیدی را برای تئاتر شروع کرده‌اند که شاهد هستیم. تخصیص بودجه‌های چندمیلیونی به تئاتر، باعث بازگشت حرفه ای ها به صحنه‌ی تئاتر شده است. اما مسئله‌ای که فکر می کنم، ''مرکز'' در سیاست های جدید خود به کلی آن را فراموش کرده، دانشجویان و جوانان هستند.

در این چند سالی که تئاتر رو به خاموشی بود، همین جوانان دانشجو سعی داشتند که حداقل سوسوی آن روشن بماند. این قشر هیچوقت چشم به بخش مالی این جریان نداشته و فقط عاشقانه قصد تجربه‌اندوزی داشته است. واقعیت این است که در این سال‌ها اگر جسارتی یا خلاقیتی یا حتی تجربه‌ای هم در تئاتر دیده شده، از طرف پیشکسوت‌های این هنر نبوده، بلکه این دانشجویان بودند که تا این حد پیش رفته‌اند.

■ آیا به نظر شما، اعتراض به این سیاست اشتباه است؟

■ خیلی خوب است که ما در فوتبالمان از فوتبال نونهالان گرفته تا پیشکسوت‌ها، گروه‌های مختلفی را داریم، اما متاسفانه در تئاتر چنین چیزی نداریم و باید این را به وجود بیاوریم. ما باید کارگردان‌ها را از نظر سنی و تجربه، به گروه‌های نوجوان - جوان - نیمه پیر و پیر تفکیک کنیم. مسلماً کارگردان پیر باید با کارگردان پیر سنجیده شود. این واضح است که من طراح که حرفه‌ای این کار هستم، بهتر کارم را بلدم تا دانشجوی من. یعنی ما باید تئاترهایمان را تقسیم بندی کنیم و سطح انتظاری را که از پیشکسوت‌هایمان داریم، از جوان نداشته باشیم.

سوم، این که ما به جوان‌هایمان بیاموزیم که یک شبه نمی‌توان ره صد ساله را پیمود. باید در کنار استادان به تجربه‌اندوزی و علم‌آموزی بپردازند. ما هیچ چیزمان بر آموزش و تربیت نسل آینده بنا نشده و این مایه‌ی تاسف است. سیستم درسی یعنی تربیت نسل آینده. وقتی قرار است کاری در جشنواره اجرا شود، باید هرطور که شده و تحت هر شرایطی، کار آماده باشد. پس من بازیگر نمی‌توانم در روز جشنواره با متن در دست، روی صحنه بیایم و بازی

کنم، چه بسا این که حرفه‌ای هم باشم.

آقای سلیمی در این دو سالی که آمده‌اند، خیلی تلاش کرده‌اند و خیلی باعث پیشرفت تئاتر شده‌اند، ولی ایشان هم با مشکلات متعددی مواجه هستند که یکی از آن‌ها نداشتن مشاورین لایق و متخصص است، اما از وجهه‌های مثبت آقای سلیمی این است که ادعا می کند تئاتر نمی‌دانم و اتفاقاً هم این ادعا باعث می‌شود من فکر کنم ایشان بهتر و بیشتر از آن چه ما فکر می کنیم، تئاتر می‌داند.

اگر ما چند گروه در بخش ویژه داریم، باید اجازه دهیم که آن‌ها ببایند کار همدیگر را ببینند و در مورد آن با یکدیگر دیالوگ برقرار کنند.

نکته‌ی دیگر درمورد سیاست و هنرهای نمایشی این است که مثلاً قرار است در سال ۷۸ چندین متن مذهبی و ملی ایران مثل داستان‌های شاهنامه و... را به کارگردان های خاصی سفارش دهیم که روی صحنه ببرند. آیا فقط افراد خاصی شعور و قدرت کارهای مذهبی را دارند؟

■ به‌نظر شما، آیا اساساً این نوع تفکیک صحیح است؟ و در این مدت آیا از نوع اول و دوم، نمایشی را دیده‌اید که بتواند حق مطلب را ادا کند؟

■ نه می‌توانم بگویم دیده‌ام و نه این که ندیده‌ام، چرا که تئاتر مذهبی را کسی تعریف نمی کند و من هم نمی‌توانم به قضاوت آن بنشینم. بنابراین من در این حیطه نمی‌توانم حرفی بزنم و ادعای این را هم ندارم، هرچند در پرونده‌ی کاری من، کارهای مذهبی و ملی هم وجود دارد که جایزه‌های جهانی دریافت کرده‌اند، اما در این مقوله تعریف‌ها خیلی کلی است. ظاهراً در این جا اگر یک آدم خاصی، ظاهر قیافه‌اش ملی یا مذهبی نباشد، حتی حق ندارد راجع به تئاتر ملی و مذهبی چیزی بلد بوده باشد. وقتی می گوئیم متن‌های ملی، خب این یعنی چه؟ آیا شاهنامه و عبید در این تعریف همطراز قرار می گیرند؟ مشکل ما گنگ بودن همه چیز است!

■ شما بعد از پنج سال که در ایران بودید، موفق شدید از موانع موجود گذر کنید و نمایشنامه‌ای را به روی صحنه ببرید. تجربه با یک گروه تئاتر ایرانی چه‌جور بود؟ کما این که این اولین بار است که شما با ایرانی‌ها کار می کنید، بفرمائید اساساً در فضای ایران کار کردن را چه‌طور می‌بینید؟

■ ما هنوز گروه نشده‌ایم. عده‌ای هستیم که در پروسه‌ی گروه‌شدن فعلاً داریم تجربه می کنیم و می‌آموزیم. روی مثبت سکه این است که در این تجربه فهمیده‌ام که جوان‌های ایران بسیار مستعد و خلاق هستند. باور کنید اگر آموزشی که به جوان‌های آمریکایی داده می‌شود، به جوان‌های ایرانی داده شود، پنجاه برابر بیشتر بازده دارند. این یک واقعیت است که از نظر استعدادهای هنری، ما جزو سرآمدهای جهان هستیم، ولی تربیت نشده‌ایم. اما روی دیگر سکه، این است که به گواهی گروه، بیشتر هم و انرژی من کارگردان صرف چیزهایی شده که هیچ ارتباطی به کارگردانی، طراحی و از این دست امور ندارد، بلکه برمی‌گردد به بوروکراسی حاکم بر سیستم های اداری و خودبزرگ بینی آدم‌های کوچک که باز از تعریف نشدن وظایف اشخاص و ضعف مدیریت‌ها نشات می گیرد.

این باعث می‌شود، وقتی در نهایت کارم را بررسی می کنم، متوجه می‌شوم که فقط بخشی از ذهنیات من و قابلیت گروه در این نمایش به اجرا درآمده... البته امیدوارم که با کم کردن صرف این انرژی‌های بیهوده، به انرژی خلاقه‌مان افزوده شود.

■ چرا برای کار اول تان یک نمایش سنگین و حجیم را انتخاب کردید؟ حتی در بین کارهای ''شکسپیر'' هم این نمایشنامه جزو کارهای سخت است که کمتر کسی برای اجرایش پا پیش می‌گذارد! البته این نقطه‌ی مثبت در کارنامه‌ی شماست.

■ خیلی از پیشکسوت‌های ما پس از وقفه‌ی طولانی در کارشان، جسارت این را ندارند که دوباره یک کار حجیم را انتخاب کنند و یا اگر این جسارت را داشته باشند، فشارهای بیرونی آن‌ها را به سمت کارهای سبک می کشاند.

می‌خواستم ببینم که بازیگر ایرانی می‌تواند پشت این کار باشد، من هم کمکش می کنم. کاری مثل "رویای شب نیمه تابستان" کاری است دشوار و غیر متعارف، حالا اگر ما بتوانیم در این کار یک قدم هم جلو برویم، کار خوبی کرده‌ایم. من خودم را که نمی‌خواهم گول بزنم، تماشاچی‌ها را هم نمی‌خواهم گول بزنم. خودم بهتر می‌دانم که یک متن دو نفره را در ۱۰ روز می‌توانم به روی صحنه ببرم و این قدر تکنیک بلدم که تمام خطاهایم را بپوشانم و کسی هم نتواند حرفی بزند، اما من قرار است برای مردم کار کنم و خودم هم باید با کار کردن چیز تازه‌ای بیاموزم و در این کار نیز باید نهایت تجربه را برای خودم فراهم کنم. البته بسیاری از مسئولان و دوستان و هم پایه‌های تئاتری‌ام، من را تشویق کردند به این که از یک کار کوچک شروع کنم، ولی این کار اکتر من نیست.

■ این نمایش را در آمریکا در چه سالنی اجر کردید و چه بازتابی داشت؟

■ سال ۱۹۹۰ اجرای "رویا" در آمریکا، مثل اجرای شاهنامه در ایران بود. شاید البته همه‌گیرتر، چون مطمئن نیستم تمام جوان‌های ما شاهنامه را خوانده باشند، اما مطمئنم که تمام دانشجویان آن جا شکسپیر را خوانده‌اند. در نتیجه برای من تستی بود از ملیت‌گرایی فرهنگی جامعه‌ای که در آن زندگی می کنم. ایجاد ارتباط تماشاچی آن جا با نمایش، برایم مهم بود و ما توانستیم رکورد فروش ۳۱ ساله‌ی دانشگاهی که در آن جا تدریس می کردم را بشکنیم و تنها شاکی ما اداره‌ی آتش‌نشانی بود که می گفت '' شما بیش از اندازه‌ی قانونی، تماشاگر دارید و این خطرناک است.''

تمام نقدهایی که در مورد این کار شده است، به زبان اصلی برای چاپ آماده است. حتی می‌توان آن‌ها را ترجمه کرد، آن‌ها بهتر صحبت می کنند تا من، اما یکی از دلایل دیگری که باعث شده این متن را برای اجرا در ایران انتخاب کنم، این بود که فکر کردم در آن جا با یک کار بسیار آشنا برخورد می کنم که با شیوه‌ای متفاوت بر روی صحنه آورده شده است. اما در این جا خواستم با شیوه‌ای ناآشنا با کاری ناآشنا برخورد کنم. یعنی در حقیقت رنج قضیه را دو برابر کنم.

توی این ده سال که گذشت، من یک‌بار دیگر باید خودم را آزمایش می کردم و به نوعی با آینه‌ی خودم کنار می‌آمدم و این تست موقعی جواب می‌داد که من دو برابر دفعه‌ی قبل ریسک می کردم که از این بابت خوشحالم.

■ قضاوت روی کار ''شکسپیر'' برای اکثر کسانی که در این جا هستند، سخت است، چرا که ما در این سالیان اجراهایی از شکسپیر نداشتیم و شما این قاعده را شکستید. دید ما برمی‌گردد به تئوری‌ها و نقدهای ترجمه شده و نهایتاً دیدن چند فیلمی که از روی آثار او تولید شده است، تماشاگر و یا منتقدی که این قدر ذهنیت بسته نسبت به شکسپیر دارد، در لحظه‌ی برخورد اول با نمایش شما، تمام اصل‌ها و قاعده‌هایش می‌شکند. در این‌باره چه توضیحی می‌دهید؟

■ اگر ما راننده‌ای را ببینیم که از انقلاب تا آزادی بین دو خط وسط رانندگی می کند، امکان دارد ذهنیت تمام راننده‌های دیگر را از بین ببرد و عده‌ای پشت سرش شروع به بوق زدن کنند! ولی او کار خلافی نکرده، در حقیقت چون ذهنیت ما نسبت به شکسپیر درست نیست، وقتی یک برداشت درست از شکسپیر را ببینیم، نمی‌خواهیم آن را قبول کنیم.

من فکر می کنم اگر ''شکسپیر'' قرار بود امروز این نمایش را در ایران اجرا کند، همین گونه کار می‌کرد که ما می کنیم و از این نمایش لذت می‌برد. به خصوص که من سعی کردم در زبان ترجمه‌ی متن و زبان اجرا، در هر دو، بیان شکسپیری را حفظ کنم و با تمام ویژگی‌های ''شکسپیر''، آن را با فرهنگ معاصر خودمان تطبیق بدهم. من به خودم این جرات را می‌دهم که در مورد ''شکسپیر'' این عمل را بکنم، چرا که من ۵ سال شکسپیر تدریس کرده‌ام، آن هم در مهد فرهنگ انگلیسی و به زبان خودشان. اگر دوستان دیگری هستند که فکر می کنند شکسپیر را بهتر می‌شناسند، بیایند و گفتگو کنند.

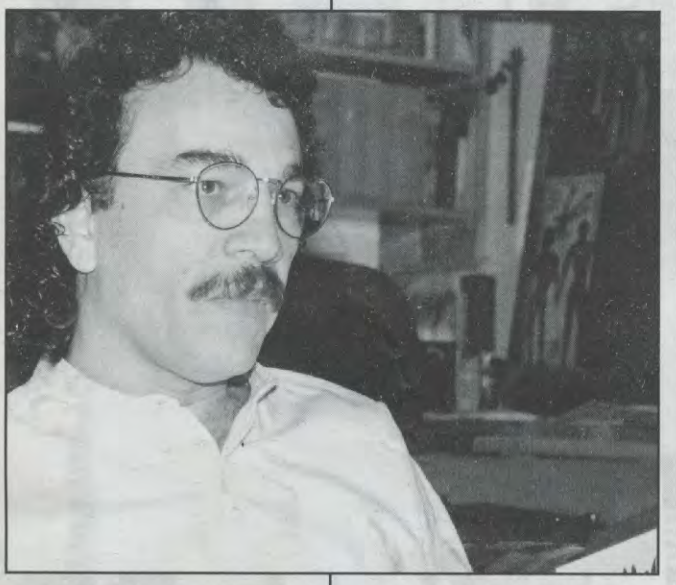
■ اجرای شما اجرای "پُست مُدرن" است؟

■ اگر بخواهیم یک برچسب بچسبانیم، بله، اما یادمان باشد که تعریف هر سبک و شیوه‌ای، به تعریف هنرمندان آن سبک که در آن کار می کنند، برمی‌گردد و متفاوت است. من فکر می کنم اجرای من "پست مُدرن" است، اما اگر بخواهیم نگاه منتقدانه و با انصافی داشته باشیم، نباید این‌طور بگوییم. باید بگوییم بسیاری از ویژگی های "پست مُدرن" را در خود دارد.

■ در اجرای این نمایش سعی کردید به یک اجرای شرقی دست یابید؟

■ نه الزاما، بلکه سعی کردم شکسپیر ایرانی بشود. نه اینکه در ظاهر، بلکه قابل دسترس برای ایرانی‌ها بشود. من اصلا معتقد نیستم که اجرای شرقی متفاوت است با اجرای غربی، چرا که ما جامعه‌ی شرقی نیستیم، منظورمان از شرقی چیست؟ اگر بخواهیم شرق را از ژاپن تا هند بگیریم، فرق ما با "کاتاکالی هند" و "کابوکی ژاپن" زمین تا آسمان است. فکر می کنم برچسب‌های این گونه، خیلی غیر هنرمندانه و غیرمتعارف است.

■ من چون اجرای نمایش شما را در آمریکا



دیده‌ام، نزدیکی زیادی را بین دو اجرا شاهدم. چقدر شما در این اجرا به اجرای آمریکا نگاه داشته‌اید؟

■ هم خیلی، هم هیچی. اما از لحاظ ساختار کلی، خیلی. ولی از نظر تصویرسازی، نوع بیان، نوع بازی گرفتن و نوع برخورد با تماشاچی و... هیچی.

به هر حال به نظر من این اجرا ادامه‌ی اجرای آنجاست و شاید این یکی از دلایلی است که فکر می کنم این اجرا "پست مدرن" است، زیرا اگر این نمایش در یک فرهنگ با تماشاچی‌اش رابطه برقرار کرده و حال در فرهنگ دیگری باز با تماشاچی خودش ارتباط برقرار می کند، یعنی دیالوگی فراتر از مرزهای خاکی.

ایجاد دیالوگ با جهان و گفتگوی تمدن‌ها، تنها در شعارهای روزانه خلاصه نمی‌شود. باید در زمینه‌های هنری نیز طی شود. هر روز جهان به سویی پیش می‌رود که ما اگر نمی‌توانیم فعلاً به آن برسیم حداقل باید در جهت آن گام برداریم، نه این که کبک‌گونه سر در برف کرده، ادعا کنیم که "هنر نزد ایرانیان است و بس."

"رؤیای شب نیمه‌ی تابستان" بی‌آن که ادعای هم‌طرازی با جنبش تئاتری امروز جهان را داشته باشد، مدعی است گامی نسبتاً بلند در تئاتر ایران به سوی شیوه‌ی ارائه‌ی تئاتر در جهان امروز برداشته و با آن ایجاد ارتباط می کند. استفاده از متن به عنوان تخته پرش به سوی ایجاد ارتباط فرامتنی با بیننده، ارضاء عطش دیداری تماشاچی عام در عین ایجاد ارتباط با بیننده خاص و تئاترشناس، تلفیق عناصر سنتی و مدرن به صورت تفکیک‌ناپذیر و یک‌دست، دستوری بر پایه‌ی فنون و تکنیک های جدید و قالب‌های قدیمی، وابستگی به پسند عامه و در عین تکیه بر تکنولوژی و تکنیک، ایجاد ارتباط در زمان واحد و در سطوح مختلف، و تاثیر مثبت سنت‌های گوناگون بر یکدیگر همه از ویژگی‌های هنر "پست مدرن" است که سعی در ایجاد دیالوگ و درک مشترک بین مردم کشورها و فرهنگ‌های مختلف دارد.

■ من فکر می کنم که در اجرای ایران، بازیگرانتان از نظر حس درونی و بیرونی، بیشتر توانسته‌اند جذابیت های نمایش را ارائه کنند تا بازیگران آمریکایی. چون اساساً بازیگران ایرانی با دلشان کار می کنند، البته بازیگران آمریکایی به خاطر آموزش‌هایی که دیده‌اند، ممکن است خصوصیات برتر دیگری داشته باشند.

■ کاملا درست است. زیرا بازیگر ایرانی، بازیگر حسی است. مسلماً بازیگر ما باید بتواند حس برتر و بیشتری را ارائه دهد. ولی بازیگر آمریکایی تکنیک برتری را ارائه می‌دهد.

در این نمایش، از طراحی صحنه گرفته تا موسیقی و بازی‌ها و... همه یکدیگر را کامل می کنند، حالا نمی‌خواهم بگویم ۱۰۰ درصد، ولی به نظر می‌رسد که توانسته‌اند فضای یکدست و جذابی به وجود آورند. به نظر شما این برداشت‌ها صحیح است؟

کار گروهی یعنی همین. در اثر ایجاد دیالوگ با گروه است که شما به یک وحدت می‌رسید که این وحدت باید در صحنه وجود داشته باشد.

بیشتر توضیح می‌دهم: مثلاً اگر یک بازیگر ایرانی در لباسی کاملاً غیر ایرانی و با طراحی صحنه نو و مدرن می‌آید و کاملاً ایرانی بازی می کند، باید دیالوگی را که بین بازیگر و کارگردانش برقرار شده، جستجو کنیم. یا موسیقی که به نوعی خودش را با طراحی صحنه و لباس و نور که تقریباً ادامه‌ی کار آمریکاست، هماهنگ می کند، باید به دیالوگی که بین موسیقیدان نمایش و کارگردان رد و بدل شده، نگاه کنیم.

■ از این که به سئوالات ما پاسخ دادید، متشکریم.

■ من هم از شما و دست اندرکاران مجله وزین سینماتئاتر "متشکرم. ■

تصاویر و عناوین برخی از نقدهای "رویای شب نیمه‌ی تابستان" در مطبوعات امریکا:
۱ـ فقط خبر است و عکس ۲ـ در درون محمود برای رویا دیدن ۳ـ مشکل عشق در "رویای شب نیمه‌ی تابستان"

موسسه انتشاراتی

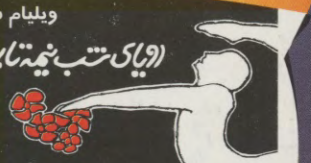
لوح سیمین

آدر س : تهران صندوق پستی ۷۳۸٤-۱٤۱۵۵

تلفن :٦٤٣٦٢٠٣

ویلیام شکسپیر

رویای شب نیمه تابستان



برگردان : دکتر محمود کریمی حکاک

(شیوه فنی نمایشنامه‌خوانی)

از پایان تا آغاز

و

از آغاز تا پایان

نویسنده : دیوید بال

مترجم : دکتر محمود کریمی حکاک

چاپ دوم

ویرایش جدید

موسسه انتشاراتی

لوح سیمین

دو اثر جدید خود را با تخفیف ویژه به علاقمندان عرضه می نماید.

پس از واریز نمودن مبلغ کتب درخواستی به حساب قرض الحسنه ۷۰۹۵۳۶ به نام پروین لیلا زی نزد بانک ملی شعبه اقبال(تقاطع سمیه و بهار)،فرم سفارش‌کتاب را همراه با اصل فیش بانکی به آدرس تهران صندوق پستی ۱۴۱۵۵-۷۳۸۴ ارسال نمائید.

کپی فیش بانکی را نزد خود نگه دارید.

آخرین مهلت استفاده از این‌تخفیف ۷۷/۱۲/۲۲ میباشد .

فرم سفارش کتاب

نام کتاب	بها (ریال)	با تخفیف	تعداد
رویای شب نیمه تابستان	۸۵۰۰	۷۵۰۰	
از پایان تا آغاز	۱۰۰۰۰	۹۰۰۰	

کپی این فرم نیز قابل قبول است.

اینجانب : فرزند : ش شناسنامه:

با پرداخت مبلغ ریال توسط فیش بانکی شماره

تقاضا دارم کتاب / کتابهای فوق به آدر س

کد پستی تلفن ارسال گردد

امضا

تاریخ :

جبهه

در خاطر مشترک هنرمندان متعهد

JEBHEH (FRONT) VOL.1 NO.16 — 3 July, 1999

شنبه، دوازدهم تیر هفتاد و هشت - سال اول شمارهٔ شانزدهم - دوازده صفحه ۱۰۰ تومان

نه در مسجد دهنم رو، که رندی نه در میخانه، کاین خمّار خام است

گفتگو از: سیدعبدالجواد موسوی

□ متأسفانه الان جوی به وجود آمده که بخشی از درد من در همین نمایش است و آن اینکه دارند از بسیجی‌ها چهرهٔ غولی را می‌سازند که به هنر حمله می‌کنند، تئاترها را تعطیل می‌کنند و... الخ. جماعت هنرمند هم از این آدم‌ها بدشان می‌آید و من حق را به هنرمند می‌دهم، چراکه مثلاً وقتی تئاتر «رویای نیمه شب تابستان» می‌آید روی صحنه، پشت پرده یک سری قضایای سیاسی است که می‌خواهند این کار تعطیل شود، آنوقت یک عده را به اسم بسیجی‌ها می‌ریزند که بیایند نمایش را به هم بزنند، و وقتی که کارگردان تئاتر می‌آید و می‌گوید من می‌خواهم با شما حرف بزنم تا به من بگویید ایراد کار من کجاست، کسی به او اعتنایی نمی‌کند. یا همان واقعه‌ای که در تئاتر فجر رخ داد. در یک سالنی تئاتری اجرا می‌شود و شخصی به روی صحنه می‌آید و تا حدی لخت می‌شود که در عرف جامعهٔ ما نیست. بعد یک جنجال عظیمی راه می‌افتد علیه کلیت تئاتر ما. و اینکه عده‌ای مدعی هستند که دارند در دفاع از تئاتر ما این کار را انجام می‌دهند. شما اگر آن بیانیه را نگاه کنید می‌بینید که تعداد بسیاری از بچه مسلمان‌ها آن بیانیه را امضا کردند. بعد این جنجال هی دارد ادامه پیدا می‌کند. دارند متأسفانه این مظلومترین هنری که مسوولین اصلاً هیچ توجهی به آن ندارند را طوری جلوه می‌دهند که انگار این خطرناکترین هنر است و حتماً به سیاست، به حکومت و به دین ضربه می‌زند. در حالیکه تئاتر تنها هنری است که رهبر انقلاب دائماً در سخنرانی‌هایشان گفته‌اند که نفس به نفس می‌تواند تأثیرگذار باشد. فکر کرده‌اند که یک مشت کافر در حوزهٔ تئاتر جمع شده‌اند و دارند کارهای عجیب و غریبی هم انجام می‌دهند. من انتظارم این است که هر کاری را ابتدا ببینیم. هر خطای کوچکی را بزرگ نکنیم. به این دلیل که تئاتر ضربه‌پذیرترین هنرماست، به دلیل محروم بودنش، به دلیل آنکه بودجهٔ بسیار کمی دارد، فضای بسیار بسته‌ای دارد. کمی نسبت به تئاتر و نسبت به خودمان مهربان باشیم. برای من به عنوان یک هنرمند مسلمان دردناک است که بسیجی را در جامعهٔ ما اینگونه بشناسند. آن شبی که شما آمدید تئاتر را ببینید مرا خواستند در اتاق فرمان و گفتند ببینید اینها آمده‌اند و از اتاق فرمان شمارا به من نشان می‌دادند. یک دلهره‌ای حتی در بین بچه‌های گروه من هم هست که نکند نمایش ما را هم به هم بریزند. شاید باور نکنید که ما هر شب این دلهره را داریم و هر آدمی که بیاید و کمی صورتش گرد باشد و ریش هم داشته باشد می‌گویند آمدند تئاتر را به هم بریزند. این دلهره را از بین ببریم، این ترس و وحشت را از هنرمند بگیریم. و بعد برگردیم ببینیم این حکومتی که مدعی است اسلامی است برای هنرمند مسلمان چه کرده است؟ چند تا هنرمند را توانسته پرورش بدهد؟ به اضافهٔ اینکه امکاناتی را که در اختیار عدهٔ خاصی قرار داده‌ایم امروز در مقابل چه کسانی ایستاده‌اند؟ کدام سیاست کلان فرهنگی ما به تئاتر، به آموزش تئاتر پرداخته. اگر ما واقعاً می‌خواهیم که این هنر در آنطرف مرزها بجنگد، کاری را که حتی در شوروی انجام دادند و آدم‌هایشان را شناسایی کردند، فرستادند آموزش ببینند و امکانات در اختیارشان گذاشتند، آیا ما چنین کارهایی را انجام دادیم. ما نه تنها این کارها را نکردیم بلکه یک تصویری ساخته‌ایم از آدم‌های مذهبی که این‌ها آدم‌های خشنی هستند، هنرمندان را به آنها بدبین کردیم.

نصرالله قادری چهرهٔ نام آشنای تئاتر است. دو دهه حضور مداوم او در زمینهٔ کارگردانی تئاتر و نمایشنامه‌نویسی ما را از هر گونه معرفی ایشان معاف می‌دارد. نمایش «غم عشق» که این روزها در یکی از سالنهای تئاتر شهر اجرا می‌شود را بهانه‌ای کردیم برای گفت و گویی صریح با نصرالله‌قادری با هم می‌خوانیم:

خبرنامه

ایرانشهر

هفتگی

۲۳ جولای ۱۹۹۹

شماره مسلسل ۷۲

جنوب کالیفرنیا: رایگان

■ دکتر محمود کریمی حکاک، کارشناس تئاتر، که از آمریکا به ایران بازگشته، سال‌هاست که می‌خواهد کاری بکند و نمی‌تواند! وی در یادداشتی در ماهنامه ی «سینما-تئاتر» نوشته است:

«هنوز در تئاتر کشور ما، زبان نمایشنامه وجود ندارد. در تئاتر ما، گزارش و روایت و داستان و...وجود دارد، اما نمایشنامه درآن نیست. ما بازیگر حرفه ای ایرانی که با فرهنگ ایرانی عجین شده باشد، نداریم. بازیگری ما تقلیدی است. یعنی بهترین بازیگران ما از این و آن هنرپیشه ی خارجی تقلید می کنند....در هنر بازیگری همه می‌خواهند «رابرت دونیرو» بشوند. در نتیجه، مشخص است که عاقبت چه پیش می آید. اشکال ما این است که ما فرهنگ خود را نمی شناسیم و به همین دلیل، به مولوی می گوییم هگل شرق»!

IRANSHAHR WEEKLY VOL 5, NO 72, Friday, July 23, 1999

شیوه فنی نمایشنامه‌خوانی

از پایان تا آغاز

و

از آغاز تا پایان

اثر دیوید بال

مترجم دکتر محمود کریمی حکاک

شیوه فنی نمایشنامه‌خوانی

از پایان تا آغاز و ... / دیوید بال / دکتر محمود کریمی حکاک

شابک ۲_۱_۹۲۰۵۰_۹۶۴
ISBN 964-92050-1-2

مؤسسه انتشاراتی
لوح سیمین
آدرس: تهران صندوق پستی ۷۳۸۴-۱۴۱۵۵