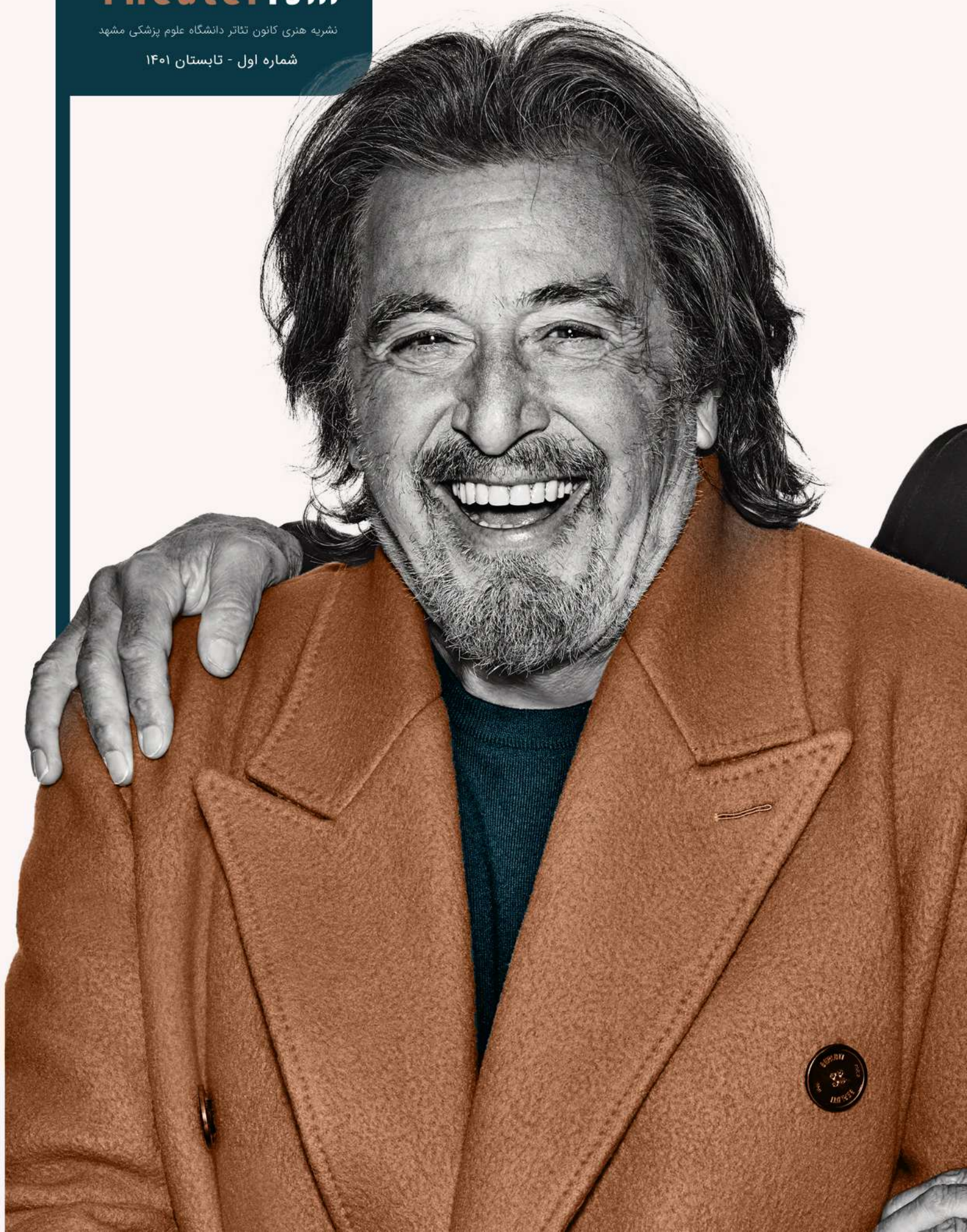
تئاتریسم
Theaterism

نشریه هنری کانون تئاتر دانشگاه علوم پزشکی مشهد

شماره اول - تابستان ۱۴۰۱



تئاتریسم
Theaterism

نشریه هنری کانون تئاتر دانشگاه علوم پزشکی مشهد

شماره اول - تابستان ۱۴۰۱

۵۵۳/ک/ش؛ مورخه ۱۴۰۱/۰۳/۱۱

صاحب امتیاز:

کانون تئاتر دانشگاه علوم پزشکی مشهد

مدیرمسئول:

امیر زارع خورمیزی

سردبیر:

امیر زارع خورمیزی

نویسندگان:

امیر زارع خورمیزی
رویا رحیقی
امیرپارسا محمدزاده
محمدامین ابوالفضلی طوسی
مهرنوش دهقانیان
زینب حمیدی
محمدحسین اتحادیان مقدم
زهرا حمیدی
یاسمن نیک پور
کیمیا نیازی
امیر هادیان
آسیه رحمانی

ویراستار:

میترا عابدی

گرافیست و صفحه‌آرا:

سهیل فروتن

Mums_theater

Mums_theater

فهرست

سخن سردبیر	۱
چرا تئاتر؟	۲
تفاوت هنر و ابتذال	۳
تاریخ و فلسفه تئاتر یونان باستان	۴
روانشناسی تئاتر	۶
جامعه‌شناسی تئاتر یا جامعه‌شناسی و تئاتر؟	۸
نقد اثر	۱۰
معرفی ژانر	۱۱
معرفی بزرگان	۱۳
داستان کوتاه	۱۷
دیالوگ، مونولوگ و سولی‌لوگ	۱۸
ترجمه مقاله	۲۰

سخن سردبیر

وضعیت هر کشوری را می‌شود با نگاه به تئاتر آن شناخت. «کنستانتین استانیسلاوسکی»[1]

وقتی تئاتر خوب می‌بینیم، به‌دلیل انرژی زیادی که از بازیگران و اتمسفر آن می‌گیریم در کمترین حالت تا چند روز درگیرش هستیم و مدام به آن فکر می‌کنیم. اما این روزها وضعیت متفاوت‌تری را نسبت به گذشته در تئاتر شاهد هستیم.

اگر در دکه‌های شهر به‌دنبال نشریه‌ای در ارتباط با هنر تئاتر بگردید، احتمالا شگفت‌زده بشوید که هیچ نشریه‌ای در این زمینه درحال حاضر و در شهر ما یافت نمی‌شود. چند ماه قبل فیلمی مبنی بر درگیری اراذل و اوباش در مقابل تئاتر شهر، که به‌تازگی و پس از کش‌وقوس فراوان بازشده است، در فضای مجازی پخش شد. اگر گذرتان به تئاتر شهر تهران که به نوعی مرجع تئاتر کشور است و روزگاری استعدادهای فراوانی را پرورش می‌داده افتاده باشد، حتما این واقعیت را قبول دارید که با خانواده از آنجا نمی‌شود گذر کرد. همهٔ این‌ها نشان از این دارد که حال تئاتر درکشور ما خوب نیست. اما اصلا چرا باید حال تئاتر خوب باشد؟ اول از همه لازم می‌دانم در مورد هنر تئاتر که توسط خیلی از به اصطلاح تئاتری‌ها مورد ظلم قرارگرفته توضیح مختصری بدهم : هر چند می‌شود گفت که تئاتر به شکل امروزی نوعی هنر وارداتی است اما کیست که بتواند شکل سنتی آن را در کشورمان نادیده بگیرد؛ تعزیه، روحوضی، خیمه‌شب بازی، سیاه بازی. تعریفی که ما در کشورمان از تئاتر داریم، عموما به‌عنوان پلی برای ورود به سینما است و این از ارزش این هنر اصیل می‌کاهد. تئاتر اصیل از ذات و فطرت انسان منشا گرفته و منبعی از احساسات طبیعی بشری است که دغدغه‌مند به سمت رفع مشکلات جامعه حرکت می‌کند و به‌همین دلیل است که می‌شود تئاتر را مقدس دانست و به‌خاطر فاصله گرفتن از ذات بشری به حال آن گریست.

وقتی حال تئاتر ما خوب باشد، انسان‌هایی تربیت می‌شوند که معنای نظم را درک کرده‌اند، درک کرده‌اند پیشرفت گروهی اهم بر پیشرفت فردی است، افراد را قضاوت نمی‌کنند بلکه سعی در درک آنها دارند، از دروغ بیزارند و ارزش زندگی و لحظه‌های آن را درک می‌کنند. این افراد هستند که می‌توانند با نگاهشان مفاهیم بزرگ بشری را منتقل کنند.

امیدوارم روزگاری برسد که تئاتر، بستری برای تربیت نیروهای فرهنگی جامعه و از ابتذال به دور باشد.

امیر زارع خورمیزی

۱ Konstantin Stanislavski

چرا تئاتر؟

به قلم رویا رحیقی

با یک محاسبهٔ سرانگشتی متوجه می‌شویم که برای هر تئاتر، سود چندانی عاید عوامل و دست اندرکاران آن نمی‌شود؛ با این وجود آن‌ها همچنان با اشتیاق این مسیر را دنبال می‌کنند و همانطور که می‌دانید هر نمایشی که روی صحنه می‌رود علاوه بر تیم بازیگری که نیاز به ماه‌ها تمرین خستگی ناپذیر دارند، گروهی از عوامل پشت‌صحنه را نیز درگیر می‌کند. پس چیزی که مشخص است این است که هر نمایش چه در مقیاس وسیع و چه یک نمایش محلی کوتاه، سرمایه‌گذاری مادی و زمانی گروهی از هنرمندان را به خود اختصاص می‌دهد. اما این تئاتر چه دارد که در هر شرایطی عاشقان خود را ترغیب می‌کند تا دست از حمایت برندارند؟

تئاتر، هنر نمایشی‌ای با قدمتی چند هزار ساله است که در ابتدا از افسانه ها، رسومات و آیین‌های محلی سرچشمه گرفته، کم‌کم راه خود را به آمفی‌تئاترهای چند ده هزار نفره باز کرده و در طول تاریخ به‌مرور اهمیت اجتماعی و محبوبیت بیشتری پیدا کرده است.

هنر نمایش در هر بازهٔ زمانی با توجه به وضع اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ میزبان، اشکال مختلفی را به خود گرفته و به اصطلاح بومی‌سازی شده است؛ مانند اپرا، باله، پانتومیم، خیمه شب بازی و در ایران هم به صورت روحوضی، پرده خوانی، سیاه بازی، تعزیه و... فعال بوده است.

تئاتر عموما به بیان بخشی از دغدغه‌های حال حاضر مردم جامعه می‌پردازد و افراد حین تماشای انسان‌های زنده‌ای از جنس خودشان که زیر یک سقف با آنها قرار دارند، احساس نزدیکی و هم‌دردی بیشتری با شخصیت‌های داستان می‌کنند. برخلاف سینما که زاویهٔ دید مخاطب همان زاویه و چیزهایی است که کارگردان و فیلمبردار برایش انتخاب کرده‌اند، تئاتر درست جلوی چشم بیننده در حال اجراست و او خود انتخاب می‌کند که روی کدام بخش اتفاقات مقابلش تمرکز کند، گویی که مخاطب در خیابان به تماشای گفت‌وگوی تعدادی از افراد که کمی آن طرف‌تر ایستاده‌اند، مشغول است با این تفاوت که هر اتفاقی بیفتد نمی‌تواند درجریانی که در حال وقوع است، مداخله‌ای بکند.

اشیا در طی نمایش، تمرکز اصلی نیستند چه بسا که خیلی اوقات بازیگران تنها با حرکات خود وجود یک شی را نشان می‌دهد؛ مثلا هنرپیشه‌ای تنها با حرکات خود صحنهٔ آب‌خوردن را بدون استفاده از لیوان و آب حقیقی نشان می‌دهد و این بازهم از زیبایی‌های تئاتر است که هنرپیشه و حرکاتش را بولدتر می‌کند و از نیاز به تجهیزات غیرضروری در وهلهٔ اول به‌خاطر جلوگیری از حواس پرتی بیننده می‌کاهد.

هنرپیشگان تئاتر ملزم هستند علاوه بر دقت روی بیان درست دیالوگ ها، روی نحوهٔ بیان کلمات و همچنین ادای حرکات خود توجه بکنند درحالی‌که فرصت اشتباه و تپق‌زدن ندارند؛ بنابراین تماشای این ترکیب برای بیننده ملموس‌تر است و آنها را به طور خاص‌تر جذب می‌کند. به طور مثال تماشای پیاده‌کردن فرم‌های متفاوت داستانی مثل فلش بک‌ها و عوض شدن صحنه‌ها در لحظه می‌تواند برای مخاطب بسیار هیجان انگیز باشد.

هرشکل متفاوت نمایش در ژانرهای مختلف، چه کمدی و چه روان‌شناسی و ... ، می‌تواند به‌خودی‌خود به بیان یک مفهوم نهایی بپردازد که این مفهوم می‌تواند با برانگیختن احساسات مخاطبینش، به درک بهتر توسط آن‌ها منجر شود.

در انتها به‌عنوان یک دوستدار تئاتر از شما دعوت می‌کنم قبل از ابراز بی‌میلی نسبت به تماشای آن، حداقل ۳ تئاتر در ژانرهای مختلف را امتحان کنید زیرا اغلب در اولین تجربه، خیلی از افراد سالن را با ناامیدی ترک می‌کنند که امیدوارم شانس دوباره‌ای به آن بدهند.

تفاوت هنر و ابتذال

به قلم امیرپارسا محمدزاده

برای خیلی‌ها همیشه سوال بوده‌است که تفاوت بین هنر متعالی و هنر مبتذل چیست؟ اگر به این موضوع علاقه‌مند هستید، با ما همراه باشید.

در ابتدا بیایید با معانی این دو کلمه آشنا شویم!

* متعالی : همانطور که در فرهنگ‌نامهٔ معین اشاره شده‌است، این کلمه به معنی رفیع و بلند پایه است.
* ابتذال : در فرهنگ فارسی امروز واژهٔ ابتذال، بی‌ارزشی و پستی معنا شده‌است، اما معنای دیگر و دقیق‌تری دارد که مربوط به فرهنگ زبانی دیروز بوده و غیر از معنای تحت‌اللفظی، بر علت ابتذال دلالت دارد و شاید بتوان با چنین معنایی، به چگونگی تبدیل اثر به یک اثر مبتذل پی برد. در فرهنگ دهخدا، ابتذال چنین معنا شده است : بادروزه داشتن جامه؛ دائم به‌کار داشتن جامه و جز آن. «بادروزه» به معنای چیزی است که هر روز موجب احتیاج است و به «عادت‌ها» اشاره دارد و مثالی که دهخدا آورده دربارهٔ جامه‌ای است که هر روز پوشیده می‌شود و مستقیما به بیتی از «کسایی مروزی» (۳۴۱ ه. ق) اشاره می‌کند :

یکی جامه وین بادروزه ز قوت/ دگر این همه بیشی و برسری است

این دو معنا در یک نقطه مشترک هستند و آن هم «تکرار» است، زیرا ذات عادت و احتیاج، هر دو در ساحت روزمرگی و تکرار معنا می‌شوند. انگار تکرارکردن هر چیزی می‌تواند آغاز ابتذال باشد، اما این تکرار خود نیازمند بحث و دارای قواعد و قوانینی است و به نظر می‌آید که اگر این قواعد رعایت نشوند، راه ابتذال باز می‌شود و نه چیزی غیر از این.

دهخدا کلمهٔ «ضدصیانت» را نیز برای ابتذال به‌کار برده است که می‌توان آن را « ضدخویشتن‌داری» معنا کرد.

حال تفاوت بین این دو چیست ؟

هنر متعالی بیشتر بر روی موضوعاتی کار می‌کند که دارای بار معنوی و اخلاقی است؛ یعنی موضوعاتی که از ازل تا به بعد برای همهٔ انسان‌ها پسندیده و ارزشمند است، به لحاظ اخلاقی و معنوی.

اما هنر مبتذل متفاوت است!

همانطور که قبلا گفتیم، «ضد خویشتن‌داری»، متعادلی برای ابتذال می‌باشد. ضدخویشتنداری، گذاری است به ویرانی نفس. گویی فرد یا اثر ضدخویشتندار، دارای هویت و به‌تبع آن دارای اندیشه نیست و پوچ و توخالی است. بااین‌حساب طبق معنای واژهٔ ابتذال، مسیر رسیدن به ابتذال، تکرار است و مقصدش درونمایه‌ای است بی‌ارزش. به بیان دقیق‌تر، شرط لازم برای اینکه اثری را مبتذل برشماریم، بازگشت به کلیشه‌ها، اما شرط کافی‌اش محتوایی است متصل با فقدان صیانت. درواقع تکراری که بر نابودی حراست نفس تکیه کرده باشد، مبتذل است وگرنه در این قرن و با پشت‌سرگذاشتن انواع رفتارهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی وکسب تجربیات از کنش‌ها و واکنش‌های ۲۰۰ هزارسالهٔ بشر، مگر می‌توان به تکرار آن رفتارها نپرداخت؟ حداقل رفتارهای متعالی؟ بااین‌حساب اگر در سال ۲۰۱۶ میلادی، نسخه‌های جدید فیلم‌های «هفت دالور» و «بنهور» روی پرده می‌رود، اگر در کشور خودمان اشعار سعدی توسط گروه‌های جدید موسیقی بازخوانی می‌شود، اگر بخشی از الگوهای پدیدارشناسی مدرن از نوشته‌های ارسطو تغذیه می‌کند و بسیاری از این تکرارها، نه‌تنها ایرادی ندارد، بلکه جای تحسین هم دارد، زیرا فارغ از کیفیت کارها، این تکرارها رویکرد مخاطب نسبت به هنر و سلیقه‌اش را تغییر می‌دهد. درکل آن‌چه می‌پندارم این است که ذات «تکرار» مبتذل نیست، مگر آنکه تکرار، راهی را به‌سوی سفاهت و فرومایگی بگشاید و برای رسیدن به ابتذال، دو موتورکلیشه و سفاهت توأمان باید دست‌به‌کار شوند.

امروزه در بسیاری از مقالات منتقدان، به‌خصوص در حوزهٔ فرهنگ و هنر، به‌وفور به کلمات مبتذل و ابتذال برمی‌خوریم، اما چقدر چنین کلمه‌ای می‌تواند برای یک اثر درست به‌کار رفته باشد؟ گاهی منتقدان ابتذال را به‌معنای سخیف و زشت و پست به‌کار می‌برند که کاملا اشتباه است؛ مبتذل اگر به‌منظورکلیشهٔ پوچ به‌کار رفته‌باشد، صحیح است و اگر اثری فقط یکی از این خصیصه‌ها را داشته باشد به‌هیچ‌وجه مبتذل نیست؛ زیرا نه کلیشه مبتذل است و نه اثری پوچ و دور از اندیشه راه به ابتذال باز می‌کند. ابتذال می‌تواند از درآمیختگی این دو مفهوم به‌وجود آید؛ یعنی درعین اینکه از طریق کلیشه‌ها، به تکرار پهلو می‌زند، عاری از اندیشه نیز هست.

André Antoine

تاریخ و فلسفه تئاتر یونان باستان

به قلم محمدامین ابوالفضلی طوسی

چکیده:

تئاتر یونان ریشه در جشنواره‌های مذهبی و مراسم نیایشی دارد که به افتخار خدایان گوناگون برگزار می‌شد. یونانیان برای رسیدن به خصایص روحی و مقاصد عالیهٔ خود، آن را به اوج خود رسانیدند.

تئاتر نزد مردم یونان از اهمیت و ارج خاصی برخوردار بود، به‌طوری که آن را مظهری از مفاخر ملی، امری ضروری، مقدس و عبادت می‌دانستند و مبالغ کثیری صرف ساختن تئاترها و برگزاری نمایش‌ها می‌کردند.

مقدمه:

مکان اجرای تئاتر در یونان باستان، معمولا وابسته به حریم مقدس خدایان بود. همان‌گونه که کلیسا و دین موجب رشد و ترقی موسیقی یونانی شد، دین و معبدهای یونانی نیز انگیزهٔ مهم پیشرفت تئاتر و در کل هنر آنان بود. چرا؟ زیرا تئاتر یونان ریشه در جشنواره‌های مذهبی و مراسم نیایشی دارد که به افتخار خدایان گوناگون و قهرمانان اسطوره‌ای برگزار می‌شد و رشد و بلوغ تئاتر را نظام بخشید. چنانکه هزینه‌ای که آتن صرف اجرای سه تراژدی سوفوکلس کرد بیش‌تر از مبلغی بود که صرف جنگ پلوپونز (جنگ بین اسپارت و آتن) شد.

تئاترهای آتنی همراه با رقص و آواز بودند و در حضور جمعیت عظیمی از تماشاگران برگزار می‌شدند.

یونانیان، نخستین تماشاخانه‌های دائمی را بنا کردند که تعدادی از آن‌ها هنوز فعال هستند.

در جوامع غربی بعدی هم تماشاخانه‌ها، از یونان باستان تا به امروز، همان طرح‌های گوناگون ساختمانی را که یونانیان ابداع کرده‌بودند، به کار بردند. نخستین نمونهٔ شناخته شده و احتمالا کهن‌ترین تئاتر جهان، در قصری در کنوسوس در شمال کرت، جزیرهٔ بزرگی در جنوب شرقی سرزمین اصلی یونان، قرار دارد ولی نخستین تئاتر رسمی یونان بین ۵۵۰ تا ۵۳۴ پیش از میلاد در آتن ساخته شد. همین امر موجب الگویی برای تئاترهای بعدی شد.

فلسفهٔ تئاتر :

انسان شناسان معتقدند که یکی از سر چشمه‌های نمایشنامه، قصه‌گویی‌های اولیه است.؛ بر پایهٔ این دیدگاه، شکارچیان ابتدایی داستان هیجان‌انگیز شکارشان را به کمک حرکات بازگو می‌کردند، چنین قصه‌گویی ابتدایی، احتمالا به دورهٔ پیش از تکامل زبان مربوط است.

این حرکات در ابتدا شکل رقص به خود گرفته و در واقع هیچ یک از این کارها درام و نمایش نبودند اما در حرکات طراحی شده، درون‌مایهٔ نمایش و تئاتر نهفته بود.

صداهایی که انسان‌ها درحال انجام حرکت داشتند، به‌تدریج به آهنگ جنگ یا نغمهٔ نیایش و سپس به‌تدریج به ترانه و شعار سنتی قبیله بدل شد و به شعر آگاهانه انجامید. شعر قصه‌پرداز، در بسیاری از فرهنگ‌ها، به‌صورت بخش بزرگی از آئین مذهبی باقی ماند. در واقع در یونان و سرزمین‌های دیگر، شعری که در قالب داستان سروده می‌شد، به همراه موسیقی و رقص، از همان اوایل با آئین‌های مذهبی درآمیخت.

شعر، به‌ویژه در مراسم مربوط به دیونوسوس، یکی از خدایان، نقش برجسته‌ای یافت؛ پرستش دیونوسوس و خدایان دیگر یونان، بین

سده‌های چهاردهم و هشتم پیش از میلاد، گسترش یافت. دربارهٔ این دورهٔ تعیین‌کننده و تکوینی، که از آن به یونان کلاسیک تعبیر می‌شود و مردم آن دوره که ادبیات و هنر تابناکشان در سده‌های پنجم و چهارم پیش از میلاد در تمدن‌های بعدی از جمله تمدن امروز تاثیر ژرفی نهاده‌است، دانسته‌های اندکی در دست است؛ قدر مسلم این است که در سدهٔ هشتم پیش از میلاد در میان آیین‌های دیونوسوسی، نوعی شعر و آداب و رسوم به نام «دیتیرامب» رایج شد. این نوع خاص شعر همراه با آواز و رقص پرستندگان به شاخص‌ترین جشن آیینی پیشکشی به خدایان تبدیل شد.

دیتیرامب که شامل داستان دیونوسوس بود و به نحوی نیز ستایش او محسوب می‌شد، در طول زمان به خدایان دیگر و نیز برخی قهرمانان انسانی گسترش یافت. دیتیرامب، رفته رفته شکلی از نمایشنامه به خود گرفت که در آن یک پیشوای آیینی، رهبری گروهی از پرستندگان را بر عهده می‌گرفت و از آنان می‌خواست که با خواندن و رقصیدن در برابر بقیه جماعت به هم‌خوانی بپردازند.

هیچ نمونه‌ای از این اشعار باقی نمانده‌است.

معماری تئاتر:

مکان اجرای تئاتر در یونان باستان، معمولا وابسته به حریم مقدس خدایان بود. بیش از برپایی مسابقات دراماتیک، مکان‌هایی از این نوع فراوان بودند.

درکشفیات باستان شناسی درقصر مینویس درکرت، یک محل تئاتر کشف شده‌است که به شکل مستطیل ساخته شده بود. احتمالا این مکان‌ها برای رقص، جشنها و گاوسواری ساخته‌شده بودند.

محققان معتقدند فضاهای تئاتر اولیه نیز در سرزمین یونان، چهارگوشه یا مستطیل شکل بوده‌اند. حفاری‌های اخیر در ایستیمیا (نزدیک کورنت) و نیز وجود تئاتر در توریکوس (شاید قدیمی‌ترین تئاتر در آتیکا) که قسمتی از آن مستطیل شکل است، صحت این نظریه را تایید می‌کند.

منشا شکل ساختمان تئاتر یونان که در سدهٔ پنجم اصولا دایره شکل بوده‌است، برگرفته از اجتماعات ورزشی المپیک، که مربوط به سدهٔ هفتم ق.م می‌باشد و در بین ورزشکاران دولت شهرهای یونانی برگزار می‌شده است.

در اصل ساختمان تئاتر را در دامنهٔ تپه می‌ساختند که ابتدا تماشاگران روی تپه‌ها بر روی صندلی‌های چوبی موقت می‌نشستند یا به صورت ایستاده به تماشای نمایش‌های همسرایی، که قدیم‌تر از تراژدی بودند اقدام می‌کردند.

ارکان معماری در تئاترها:

تئاترها ریشه در قرن پنجم و ششم قبل میلاد داشته و برای اجرای رقص‌های آوازی (کر) در جشن‌های دیونیزوس به‌کار می‌رفتند. بعدها از آن‌ها برای اجرای نمایش‌های کمدی و تراژدی که از درام یونانی اقتباس شده بودند، استفاده شد. این‌گونه فضاها در زمان پریکلس، ارزش دو چندانی یافتند، تئاترها بر روی تپه و با ردیف صندلی‌هایی که در ابتدا چوبی و بعدها سنگی شدند، ساخته می‌شدند و عموما برای ارائهٔ دید بهتر بر روی شیب شکل می‌گرفتند.

تمامی این تئاترها به‌صورت رو بازبودند که از جمله می‌توان به دیونیزوس در آتن (۵۰۰ ق.م) اشاره نمود.

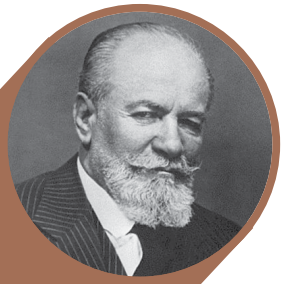
دلفی:

سایت باستانی دلفی در روزگاران باستان به‌عنوان مرکز زمین شناخته می‌شود و بی‌تردید مقدس‌ترین محوطهٔ مذهبی در یونان باستان است. این سایت شامل صحن آپولو، استادیوم وتئاتر بود. در اینجا خدای آپولو مورد پرستش بود. آپولو خدای نور وموسیقی و فراتر از همه، خدای پیشگویی بود. تندیس از خدای دیونوسوس نیز وجود داشته، خدایی که در این عبادتگاه با آپولو شریک است، بعضی از عناصر زمینی آیین‌های پیشین را نیز دربر می‌گیرد. در حقیقت او سه ماه از سال بقعه را در اختیار دارد تا بازگشت زوجهٔ خویش پرسفون را از جهان مردگان جشن بگیرد.

تئاترهای یونان از دل رقص‌ها و سرودهای دیونوسوس زاده شده‌اند و در دلفی برفراز معبد بزرگ آپولو، در امتداد محوری معبد را قطع می‌کند و مستقیم از شیب پایینی می‌رود، نمونهٔ با شکوه از چنین تئاتری وجود دارد؛ این تئاتر که گودی پای پرتگاه را پر می‌کند، محصول در آمیختن طبیعت با ساختهٔ انسان است. مهم‌ترین جشنوارهٔ مربوط به دلفی، جشنوارهٔ تغییر فرمانروایی بین آپولو و دیونوسوس بود، این جشنواره در آمفی‌تئاتر سرگشادهٔ بزرگی در بالای معبد برگزار می‌شد.

مگالوپولیس:

تئاتر مگالوپولیس در یونان جنوبی قرار دارد؛ این تئاتر در اواخر قرن۴ ساخته شده و مربوط به دورهٔ هلنی می‌باشد. این تئاتر ۴۲۵ فوت قطر داشته است و اولین منحنی اصلی جایگاه



Vladimir Nemirovich-Danchenko

تماشاگران طبق تغییرات در دوره‌های بعدی از بین رفته است. در این بنا آبراهی وجود داشت که عرضش ۲۰ اینچ و عمقش ۱۲ اینچ بود که بزرگترین آبراه یافت شده در تئاتر یونان می‌باشد . این تئاتر حدود ۵۹ ردیف صندلی با ظرفیت ۲۱ هزار نفر جمعیت می‌باشد.

دیونوسوسی:

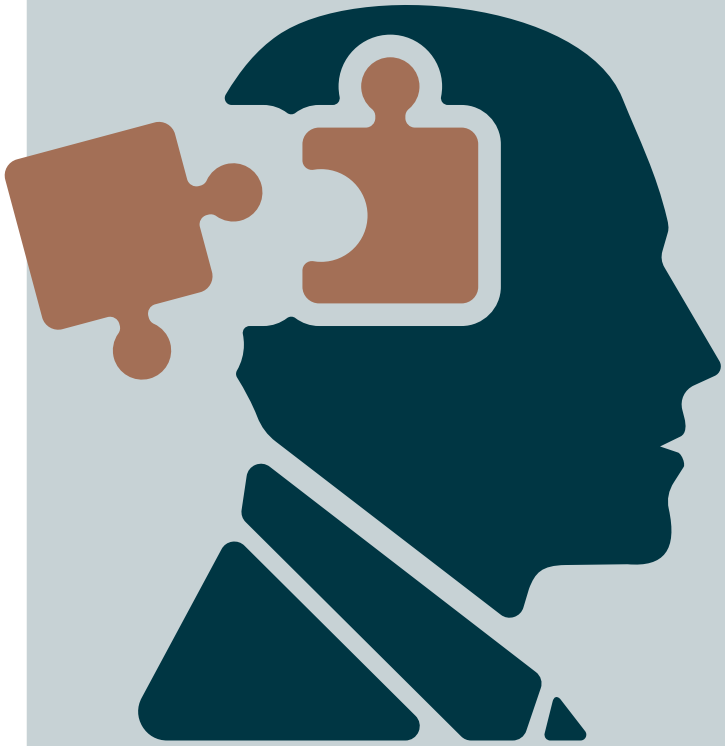
در حین اجرای نمایشنامه‌های پراتیناس، در حدود ۵۰۰ ق.م، نیمکت‌های چوبی که تماشاگران بر آن نشسته بودند فرو ریخت؛ جمع کثیری آسیب دیدند و چنان وحشتی در مردم پدیدآمد که آتنیان بر دامنهٔ جنوبی آکروپولیس، تئاتری از سنگ ساختند و آن را به دیونوسوس هدیه کردند. هرچند تئاترهای دیگری نیز در یونان وجود داشتند ولی تنها به تئاتر دیونوسوس توجه زیادی می‌شد. چرا که کلیهٔ نمایشنامه‌های موجود یونانی در آن اجرا می‌شده‌اند. این تئاتر بزرگ حدود ۱۷ هزار نشستگاه، در چند ردیف نیم‌دایره به شکل یک بادبزن که از پایین به طرف پارتنون بالا می‌رفت، داشت.

نتیجه:

ستایش دینوسوس از سدهٔ سیزدهم به یونان راه یافت و در آتیکا، که شهر مهم آن آتن بود، سالی چهار جشن به افتخار دیونوسوس بر پا می‌شد؛ این جشن‌ها در ساختمان‌هایی به‌نام تئاتر برپا می‌شد. طبق کشفیات باستان‌شناسی در قصرهای مینوسی درجزیرهٔ کرت، شکل اولیهٔ این تئاترها به شکل مستطیل بوده‌است ولی شکل ساختمان تئاتر یونان در سدهٔ پنجم اصولا دایره شکل بوده است که برگرفته از اجتماعات ورزشی المپیک، مربوط به سدهٔ هفتم ق.م، می‌باشد که مسابقات ورزشی در آنجا برگزار می‌شد. در دوران هلنی، تغییرات چشمگیری در معماری تئاتر ایجاد شد. یک نوع ساختمان تئاتری، کاملا متمایز از تئاتر دیونوسوس شکل گرفت، این نوع تئاتر عموما به‌نام تئاتر هلنی (برای متمایز شدن از تئاتر آتنی) خوانده می‌شده‌است.

روانشناسی تئاتر

به قلم مهرنوش دهقانیان



مقدمه

در جهان امروز که فردیت و فردگرایی حرف اول را می‌زند، نظریه‌پردازان عرصهٔ علوم انسانی همواره در صدد پیداکردن راهی برای کاهش تاثیر فرهنگ و جو حاکم بر زندگی بشریت و افزایش روحیهٔ فعالیت گروهی و بهره‌برداری از تاثیرات مثبت آن بوده‌اند. از جمله بهترین راه‌هایی که توسط نظریه‌پردازان عرصهٔ روانشناسی به بشریت عرضه شده‌است، دراماتراپی یا تئاتردرمانی است.

تئاتردرمانی، بهره‌گیری از جنبه‌های دراماتیک هنر نمایش، به جهت تأثیرگذاری بر شخصیت افراد است که بیش از آنکه یک فعالیت فردی باشد بنا به ذات وجودی نمایش، یک فعالیت گروهی است.

این شیوهٔ درمانی به‌طور مشخص نخستین بارتوسط روانپزشک و نظریه‌پرداز رومانیایی، ژاکوب لویی مورنو، از مشاهده و مطالعه و تحلیل بازی‌های کودکان شکل گرفت.

مورنو در وین زندگی و کار کرد و در سال ۱۹۱۵ برای ادامهٔ کار خود به آمریکا رفت . او از هم‌دوره‌ای‌های فروید (پدر روانکاوی) بود و تلاش‌های فراوانی را در جداسازی اصول تئاتر درمانی از اصول روانکاوی به انجام رساند.

در تئاتردرمانی‌های امروزی مایه‌هایی از گروه درمانی، گشتالت درمانی، روش تحلیل روابط، رفتار درمانی و بعضی روش‌های دیگر روان‌درمانی که اساس کار آنها «اینجا و اکنون» می باشد، به

کار گرفته شده‌است.

تئاتردرمانی به افراد اجازه می‌دهد تا از قوهٔ تخیل خود به‌عنوان پایه و اساس اجرای نمایش بهره ببرند. استفاده از این قوه به بهترین شکل، ظرفیت فرد را برای حضوردر دنیایی بزرگتر اثبات می‌کند. فردی که درجلسات تئاتردرمانی حاضر می‌شود، نه تنها می‌تواند صحنه‌های واقعی زندگی‌اش رابازنمایی و بازی کند، بلکه تشویق می‌شود تا صحنه‌هایی را که هرگز اتفاق نیفتاده‌اند، هرگز اتفاق نخواهند افتاد یا اصلاً نمی‌توانند اتفاق بیفتند را نیز بازی کند و به تصویر بکشد. این صحنه‌ها غالباً بیانگر امیدها، ترس‌ها و کارها و تحولات ناتمام ماندهٔ روان‌ما هستند که از برخی جهات، واقعی‌تر از وقایع زندگی روزمره جلوه می‌کنند.

با مطالعهٔ روند تکاملی زندگی انسان‌ها، می‌توان به تاثیر حرکات (به نسبت کلام) در روان پی برد؛ از آنجا که بشر اولیه عادت داشته هیجانات و ناراحتی‌های روانی خود را به‌صورت حرکات نشان دهد و موضوع تکلم در سیرتکاملی موجود انسانی بعداً ظاهر شده‌است. انسان بدوی هیجانات و خشم خود را با ضرب و جرح و قتل و یا خوشحالی ظاهری به طرف مقابل نشان می‌داد. و کمتر صحبت می‌نمود. در ملل بدوی آداب و رسوم اجتماعی و مذهبی بیشتر با حرکات دسته‌جمعی توأم بوده در آن زمان نیز کمابیش متوجه شده‌بودند که نمایش مطالب دراماتیک، اثر درمانی و آرام‌بخش دارد.

از آنجا که در زندگی هر فردی مسائل دراماتیک و ناراحت‌کنندهٔ متعددی وجود دارد که آنها را احساس و تجربه نموده، مشاهدهٔ این صحنه‌ها یا صحنه‌ای مشابه آن‌ها به‌عنوان تماشاچی در حالیکه دیگران آن را به‌روی صحنه آورده‌اند، به روی هیجانات اثر کاهش‌دهنده دارد.

به‌همین جهت است که تماشای یک نمایش به‌صورت زنده بسیار تاثیرگذارتر از یک فیلم که قبلا ساخته شده‌است می‌باشد.

پزشکان و روان‌شناسانی که در این حوزه فعالیت می‌کنند، همواره با آگاهی از تاثیر این مهم بر روان انسان بیشترین بهره‌برداری را داشته و امیدها و ترس‌های روان افراد را بازنمایی کرده و کمک به درمان احساسات فروخوردهٔ فرد می‌کنند . تئاتر درفرآیند درمان هنگامی جنبهٔ محوری می‌یابد که هدف از پروسهٔ درمان، کاهش یا رفع کامل اختلالات روانی و رفتاری باشد. این تصور که صرفا افرادعادی می‌توانند در چارچوب فعالیت‌های نمایشی تحت درمان قرار گیرند، کاملاً نادرست است.

تعریف تئاتر درمانی

ساده‌ترین تعریفی که می‌توان برای تئاتر درمانی ارئه کرد به شرح زیر می‌باشد:

هرگاه A نقش B را برای C بازی کند . به طور کلی، A و B در نمایش درمانی معمولاً یک نفر است، یعنی A غالبا نقش خود را بازی می‌کند. C تماشاگر یا درمانگر (دراماتراپیست) است که به‌شکلی مداخله‌گرایانه بر فرایند نمایش به‌عنوان کارگردان و مشاور نظارت کامل دارد.

روش‌های بی‌شماری از جمله «خودبازنمایی، وارونگی نقش، واقعیت بخشی، فن آئینه، فن صندلی خالی، عروسک درمانی و داستان گویی و....» در نمایش‌درمانی مطرح است که در شماره‌های بعدی به تفضیل راجع به هر یک از فنون صحبت خواهیم کرد.

اما در همهٔ آن‌ها، نقش درمانی نمایش به‌صورت گروهی نتایج قابل توجه و حائزاهمیت‌تری نسبت به فعالیت‌های فردی دارد، زیرا امکان مداخلهٔ سایراعضای گروه و بیان دیدگاه‌های دیگری در یک مقولهٔ خاص وجود دارد.

به‌طور کلی سایکودراما عبارت است از : روشی که در جریان آن افراد مشکلات شخصی خود را دریک گروه به نمایش درمی‌آورند. در واقع سایکودراما، خاصیت شفابخشی حاصل از ادغام بازی و عمل بداهه است که افراد در جریان انجام این بازی شرایطی را تجربه می‌کنند که به موجب آن به آگاهی بهتری از خود نسبت به برخی از درمان‌های فردی می‌رسند و در این روش خاص درمان تاثیر بیشتری برای بهبود عملکرد در جهان واقعی کسب می‌کنند.

Konstantin Stanislavski

جامعه‌شناسی تئاتر یا جامعه شناسی و تئاتر؟

به قلم زینب حمیدی

Esther Hibbs is a staff writer for the Skidmore Theater Living Newsletter

بیایید تا باهم نیم‌نگاهی به مقالهٔ «دیدگاه جامعه‌شناختی در تئاتر» از Em Miller، یکی از کارکنان خانهٔ تئاتر و کالج اسکیدمور[۱]، دربارهٔ ارتباط جامعه‌شناسی با تئاتر بیندازیم.

۱ Skidmor

مـردم معمـولا از مـن می‌پرسـند: «چـرا وقتـی ایـن همـه وقـت در دپارتمـان تئاتـر می‌گذرانـی، مشـغول رشـتهٔ جامعه‌شناسـی هسـتی؟» مـن پاسـخ می‌دهـم کـه جامعه‌شناسـی، همـهٔ چیزهایـی را کـه مـن در مـورد تئاتـر دوسـت دارم، تقویـت و تشـویق می‌کنـد؛ جامعه‌شناسـی، مطالعـهٔ جامعـه و نحـوهٔ تعامـل افـراد بـا یکدیگـر اسـت. ایـن، شـامل مهارت‌هایـی ماننـد شناسـایی نیازهـا و ایجـاد چارچوب‌هایـی بـرای تغییرهـای بنیادیـن و سیسـتمی، ارتباطـات بیـن فرهنگـی و توسـعهٔ گفتگـو (بـه ویـژه دیالـوگ) اسـت. تئاتـر، ابـزاری باورنکردنـی بـرای اجـازه دادن بـه شـرکت کننـدگان، اعـم از بازیگـران و خدمـه، تماشـاگر یـا هرکـس دیگـری اسـت کـه در دنیایـی آشـنا بیفتنـد و در عیـن حـال ایده‌هـای مـا را در مـورد آنچـه کـه جهـان انجـام می‌دهـد و بایـد چگونـه باشـد، بـه چالـش می‌کشـد.

کار دسترسـی و توسـعهٔ جامعـه، در نمایشـنامه ادغام می‌شـود. مـن به‌عنـوان نمایشـنامه‌نویس پژوهشـی، روی «Harvest» کار کـردم، نمایشـنامه‌ای کـه عمیقـا ریشـه در موضوعاتـی دارد کـه در زندگـی خـودم و فراتـر از آن تجربـه کـرده‌ام. نمایشنامه‌نویسـی درمـورد پرسـیدن سـؤال، فراهـم کـردن زمینـه و کار مشـترک بـرای گفتـن داسـتان‌های مؤثـر اسـت. سـؤالاتی در مـورد اینکـه چـه کسـی، چگونـه و چه‌زمانـی چـه نـوع اطلاعاتـی را دریافـت می‌کنـد، کـه ایـن سـوالات پرسـش‌هایی جدایی‌ناپذیـر در جامعه‌شناسـی هـم هسـتند. بنابرایـن، در بررسـی چگونگـی بـه اشـتراک گذاشـتن داسـتان خـود بـه گونـه‌ای کـه بـرای هم‌سـالانم مفیـد باشـد، بـا کاربـرد مهارت‌هـای گفتگـو در یـک محیـط غیرجامعه‌شـناختی آشـنا شـدم. ایـن، شـامل تقویـت گفتگـو بـه شـیوه‌هایی مـی شـود کـه مـردم را بـه درنظـر گرفتـن دنیـای اطـراف خـود بـه میـل خـود، بـه جـای دادن پاسـخ یـا اجـازه دادن بـه ایده‌هـای از پیـش تعییـن شـدهٔ مـن در نحـوهٔ تعامـل آن‌هـا بـا کار سـوق می‌دهـد. اینکـه بتوانـم داسـتانم را بـه گونـه‌ای تعریـف کنـم کـه بـه هم‌سـالانم و مخاطبانمـان در پـردازش نمایشـنامه کمـک کنـد، کاربـرد پیش‌بینـی نشـده و قدرتمنـد ایـن مهارت‌هـا بـود. دسترسـی مفهومـی در تئاتـر، جـای دیگـری اسـت کـه جامعه‌شناسـی انتخاب‌هـای مـن را در مقـام رهبـری در تئاتـر اعـلام کـرد. تئاتـر عرصـه‌ای بـا هنجارهـای اجتماعـی قابـل توجهـی اسـت کـه بایـد بـرای کمـک بـه نـوع جدیـدی از مخاطبـان بـا تئاتـر شکسـته شـود. جامعه‌شناسـی تجربیـات و مشـارکت‌های مـن در جامعـهٔ تئاتـر اسـکیدمور را بـه طـرز باکیفیتـی نظـم بخشیده‌اسـت و تئاتـر نیـز تجربیـات مـن را به‌عنـوان یـک جامعه‌شـناس، بـا کیفیتـی اصولـی همـراه کرده‌اسـت. تئاتـر، فرصتـی بی‌نظیـر بـرای بـه کارگیـری مهارت‌هـای جامعه‌شـناختی ارائـه می‌دهـد. ایـن تجربیـات مـن به‌عنـوان یـک جامعه‌شـناس را افزایـش داد؛ زیـرا سـاخت جامعـه، ارتباطـات بیـن فرهنگـی و شناسـایی نیازهـای تغییـر اجتماعـی را بـه روشـی قابـل دسـترس عملیاتـی می‌کنـد. از آنجایـی کـه جامعه‌شناسـی یـک رشـتهٔ دانشـگاهی بـا نـوع حفـظ حیطـهٔ خـاص خـود اسـت، تئاتـر یـک فرصـت مـوازی قدرتمنـد بـرای کشـف توسـعهٔ جامعـه و درک متقابـل بیـن جوامـع ارائـه می‌دهـد.

Edward Gordon Craig

نقد اثر

به قلم محمدحسین اتحادیان مقدم

علی حاتمی‌نژاد به‌خوبی می‌داند دست روی کجای زندگی انسان بگذارد که تا مغز استخوانش درد بگیرد.

۲۷ سالگی روایتی است پیچیده از همین دردها، که عبدالله برجسته به‌خوبی از پس به تصویر کشیدن آن برآمده‌است. مسعود میرنیکزاد، نازنین تفضلی، سپهر ملاحسینی و محمد جهان‌پا، بازیگران این نمایش هستند که توانسته‌اند تعداد متعددی کاراکتر را به‌درستی بازی کنند.

حالمان کی خوب می‌شود؟ فکر می‌کنم این بزرگترین سوالی است که نمایش ۲۷ سالگی دنبال پاسخ آن است. شخصیت‌های داستان، اعضای گروه تئاتری هستند که توانسته‌اند تئاتر خود را به‌عنوان نمایندهٔ ایران در یک جشنوارهٔ خارجی روی صحنه ببرند. دو نفر از اعضا، تصمیم مهاجرت دارند و دو نفر دیگر می‌خواهند به وطن بازگردند. و نکتهٔ جالب داستان همین‌جاست که هیچ‌کدام نمی‌دانند دقیقا با انجام کدام کار حالشان خوب می‌شود؛ برگشتن یا ماندن. نه می‌توانند از داشته‌هایشان در وطن بگذرند، نه از از آرامش احتمالی غربت. نویسنده و کارگردان با شناخت درستی که از شرایط اجتماعی فعلی جامعه داشته‌اند، توانسته‌اند به‌خوبی این شرایط را به تصویر بکشند.

حسن مقدم موضوع اصلی هر دوتئاتر است؛ هم تئاتر ۲۷ سالگی و هم تئاتری که داخل این نمایش در جریان است. حسن مقدم نویسنده و نمایشنامه‌نویس ایرانی بود که در ۲۷سالگی بر اثر بیماری سل از دنیا رفت.

مقدم هیچ نشانه‌ای را جدی نمی‌گیرد. دوست ندارد باور کند قرار است بمیرد. او همه‌چیز را به بعد موکول می‌کند و حتی می‌خواهد نمایشنامهٔ جدیدش را بعد از بهبودی کامل روی صحنه ببرد. این فرار از فکر کردن به مرگ، این تصور جاودانگی انسان یکی دیگر از مسائلی است که تیم ۲۷سالگی به آن پرداخته‌است.

بازی و ادای دیالوگ‌های بی‌نظیر مسعود میرنیکزاد، در لحظاتی که مانند مرده‌ای روی سویه‌ای از چهار سویهٔ نمایش افتاده‌است، اولین باری است که حسن مقدم با مرگ مواجه می‌شود؛ جایی که مقدم به این باور رسیده‌است که دیگر امیدی به ماندن نیست. اینجا دقیقا همان‌جایی است که به این باور می‌رسد که باید نشانه‌ها را جدی می‌گرفت. در این لحظات، مقدم با حسرت از نمایشنامه‌هایی حرف می‌زند که دیگر نمی‌توانند اجرایشان کند و به این باور رسیده‌است که ۲۷ سالگی اخرین سال زندگی اوست. بیان این حسرت‌ها در نمایش ۲۷سالگی از نگاه حسن مقدم، به گونه‌ای بیان حسرت‌های انسان است. و دقیقا دردناک‌ترین جای داستان ۲۷سالگی. زمانی که تمام شخصیت‌ها کولهٔ مسافرتی را از پشتشان برمی‌دارند، هرکدام از کوله وسیله‌ای را بیرون می‌آورند که گویی اگر قرار باشد آنها را به یک سفر ابدی فرستاد و فقط بخواهند یک وسیله بیاورند، آن وسیله دقیقا همان وسیله‌ای است که از کوله خارج کردند. نحوهٔ بازی بازیگران و عشق بازیشان با آن وسایل به گونه‌ای است که انگار تمام دارایی آنها همان سیگار و عروسک و چیزهایی است که از کوله درآوردند. به تصویر کشیدن تنهایی انسان در هریک از سویه‌های نمایش ۲۷سالگی، کاری بود که برجسته در به تصویر کشیدن آن به بهترین شکل عمل کرده است.

پیچیدگی بیش از حد نمایش ۲۷سالگی نقد بزرگی است که به این اثر وارد است. گاهی این پیچیدگی باعث می‌شد مخاطب از بخش‌هایی از قصهٔ نمایش جا بماند و به‌درستی متوجه اتفاقات نمایش نشود.

چیزی که مشهود است، ۲۷سالگی به نویسندگی علی حاتمی نژاد و کارگردانی عبدالله برجسته، اثری است قابل دفاع و محترم و هنر تئاتر مشهد هر چه بیشتر نیازمند چنین آثاری است تا به وقت و هزینهٔ مخاطب تئاتر احترام گذاشته شود.

معرفی ژانری

Farce

به قلم زهرا حمیدی

فارس (Farce)، گونه‌ای از کمدی است که با استفاده از شخصیت‌هایی کلیشه‌ای و عجیب و قرار دادن آن‌ها در موقعیت‌هایی که به‌طرز اغراق‌شده‌ای احمقانه و پوچ به نظر می‌رسند، سعی در خنداندن تماشاگر دارد.

از مشخصه‌های این نوع کمدی می‌توان به حرکات بدنی خنده‌آور، پوچی، طنز، نقیضه[1] و به‌سخره گرفتن اتفاقات، انسان‌ها و روابط انسانی اشاره کرد.

فارس اغلب به‌آسانی برای مخاطبان قابل تشخیص است و آن‌ها را می‌خنداند. جدای از خنده‌آور بودن، این آثار مفاهیم عمیق‌تری نیز دربردارند.

اگرچه فارس نوعی از کمدی برای خنداندن مخاطب است، اما فارس تراژیک تماشاگر را می‌خنداند تا جلوی گریه کردنش را بگیرد.

در فارس، شخصیت‌ها با توجه به موقعیتی که در آن قرار می‌گیرند، دست به گرفتن تصمیماتی که عاقلانه به نظر می‌رسند، می زنند؛ اما این تصمیمات اغلب به نتایجی کاملا غیرقابل انتظار منجر می‌شوند.

این ژانر تا حدودی واقع‌گرایی و تداوم روایت خود را در بطن این اتفاقات و موقعیت‌های مضحک حفظ می‌کند که باعث تمایز آن از ژانرهای کاملا پوچ‌گرا می‌شود، گرچه که داستان این آثاراغلب نامفهوم و غیرقابل درک است.

از جمله آثار سبک فارس می‌توان به اهمیت ارنست بودن (اسکار وایلد)، رام‌کردن زن سرکش (ویلیام شکسپیر) و در انتظار گودو (ساموئل بکت) اشاره کرد.

۱ نقیضه: تقلید طنزگونه از یک کار هنری دیگر

Max Reinhardt

Real ism

/ ˈrēəˌliz(ə)m /

به قلم یاسمن نیک پور

وقتی صحبت از «تئاتر» به میان می‌آید، یکی از کلیدی‌ترین موضوعاتی که مطرح می‌شود «سبک یا ژانر تئاتر» است. ژانر، مشخص کنندهٔ تیپ و نوع داستانی است که در قالب نمایشنامه در تئاتر جریان دارد و مخاطب به‌وسیلهٔ ژانر یک تئاتر، از محتوای آن آگاهی پیدا می‌کند.

یکی از ژانرهایی که به‌علت ملموس‌تر بودن آن برای افراد طرفداران زیادی دارد، ژانر رئالیسم یا واقع‌گرایی است. سبک رئالیسم خالی از هرنوع خیال‌پردازی است و سعی دارد واقعیت‌های زندگی و جامعه انسانی را خوب یا بد، همانطور که هست بدون افراط و تفریط نشان دهد و به‌دلیل همین ویژگی واقعی بودن آن، مردم به‌سرعت توانستند که با این سبک ارتباط برقرار کنند. هدف تئاتر رئالیسم، تشریح و تحلیل مسائل و مشکلات اجتماعی و برداشتن گامی به سوی اصلاح این مسائل است.

تئاتر رئالیسم ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود را دارد که در ادامه چند مورد از مهم‌ترین آن‌ها را بررسی می‌کنیم:

- شخصیت‌ها مانند افراد معمولی هستند
- فضا، لباس ها و دیالوگ‌های بین افراد، بسیار نزدیک به زندگی روزمره هستند
- معمولا شخصیت‌ها یا شخصیت اصلی نمایش، رنجیده و معترض نسبت به یک جریان اجتماعی هستند و درصدد این بر می‌آیند که صدای خود را به گوش همگان برسانند و اقدام موثری در این راستا انجام دهند.

آنتوان چخوف، تنسی ویلیامز، برنارد شاو، شون اوکیسی و آرتور میلر از جمله نمایشنامه‌نویسان سبک رئالیسم هستند و نمایشنامه‌هایی که به این سبک نوشته شده‌اند بی‌شمارند؛ بنابراین به معرفی دو نمایشنامهٔ معروف رئال اکتفا می‌کنیم.

نگاهی به دو نمایشنامهٔ سبک رئالیسم:

۱.«سه خواهر» اثر آنتوان چخوف

چخوف در این نمایشنامه، فقر و فلاکت روسیه را در اواخر قرن نوزدهم به تصویر می‌کشد و روایت کنندهٔ خانواده‌ای است که از وضع موجود به‌ستوه آمده و به دنبال راهی برای رسیدن به خوشبختی ازدست‌رفتهٔ خود هستند اما واژهٔ «امید»، مفهوم خود را برای آن‌ها از دست‌داده و از «آینده» چیزی جز سیاهی و تاریکی نمی‌بینند...

۲.«مرگ فروشنده» اثر آرتور میلر

داستان روایتگر مردی است که زندگی خود و خانواده‌اش را قربانی نظام سرمایه‌داری می‌بیند و بعد از سال‌ها تلاش، اکنون که بازنشسته شده‌است، به‌زحمت روزگار می‌گذراند و شرایط مطابق انتظارات و تلاش‌هایش پیش نمی‌رود و هر روز بار روانی بیشتری بر او تحمیل می‌شود. میلر در این نمایشنامه، نابودی یک جامعه را به علت نداری، در قالب یک خانواده نشان می‌دهد.

معرفی بزرگان

به قلم زهرا حمیدی

Marvin Neil Simon

ماروین نیل سایمون، نمایشنامه‌نویس و فیلمنامه‌نویس آمریکایی برندهٔ جایزه‌های تونی و پولیتزر، در ۴ ژوئیه ۱۹۲۷ در محلهٔ برانکس نیویورک متولد شد. بحث و جدل‌های مداوم والدین و نیز دفعات متعددی که پدرش خانواده را ترک کرد، کودکی دشوار و شرایطی ناپایدار را برای او پدید آورد.

او اغلب به سالن‌های سینما پناه می‌برد و تماشای آثار کمدین‌هایی چون چارلی چاپلین، برایش بسیار لذت‌بخش بود. به گفتهٔ خودش او را به‌دلیل بلند خندیدن دائما از سالن‌های سینما به بیرون می‌انداختند.

او همچنین از فیلم‌هایی که در دوران کودکی‌اش تماشا می‌کرده است، به‌عنوان منبع الهام آثارش یاد کرده و گفته است:

«می‌خواستم آنقدر تماشاچیان را بخندانم تا از شدت خنده به روی زمین بیفتند و به خود بپیچند تا از حال بروند.»

پس از فارغ التحصیلی از دبیرستان، در دانشگاه نیویورک وسپس در دانشگاه دنور مشغول به تحصیل شد و نیز پس از پایان دورهٔ خدمت در نیروی هوایی، در کمپانی برادران وارنر استخدام شد. در آنجا بود که همراه برادر بزرگترش دنی، که او نیز نویسنده بود، به نوشتن نمایشنامه‌های رادیویی و تلویزیونی پرداختند.

سایمون در رابطه با نقش پررنگ برادرش دنی در حرفهٔ خود به‌عنوان نمایشنامه‌نویس گفته است :

«اگر به خاطر دنی نبود، احتمالا هرگز نویسنده نمی‌شدم. وقتی ۱۵ ساله بودم، دنی به من گفت که روزی خنده‌دارترین کمدی‌نویس آمریکا خواهم شد و من با خودم گفتم : چرا؟ بر چه اساس؟ مگر در ۱۵ سالگی چقدر می‌توانستم بامزه باشم؟»

خاطرات دوران کودکی و تجارب زندگی سایمون، راه خود را به آثار او نیز باز کردند.

از جملهٔ این آثار می‌توان به بیا شیپورت را بزن(۱۹۶۱) ، گمشده در یانکرز (۱۹۹۱) و سه‌گانهٔ اوژن اشاره کرد.

اگرچه بیا شیپورت را بزن برای ۶۷۸ اجرا به روی صحنه رفت و موفقیت بسیاری برای او به ارمغان آورد، اما این پابرهنه در پارک (۱۹۶۳) بود که در برادوی نام او را بر سر زبان‌ها انداخت. پابرهنه در پارک نیز الهام گرفته از زندگی او با همسر جوانش در آپارتمانی ۵ طبقه در گرینویچ ویلج نیویورک است.

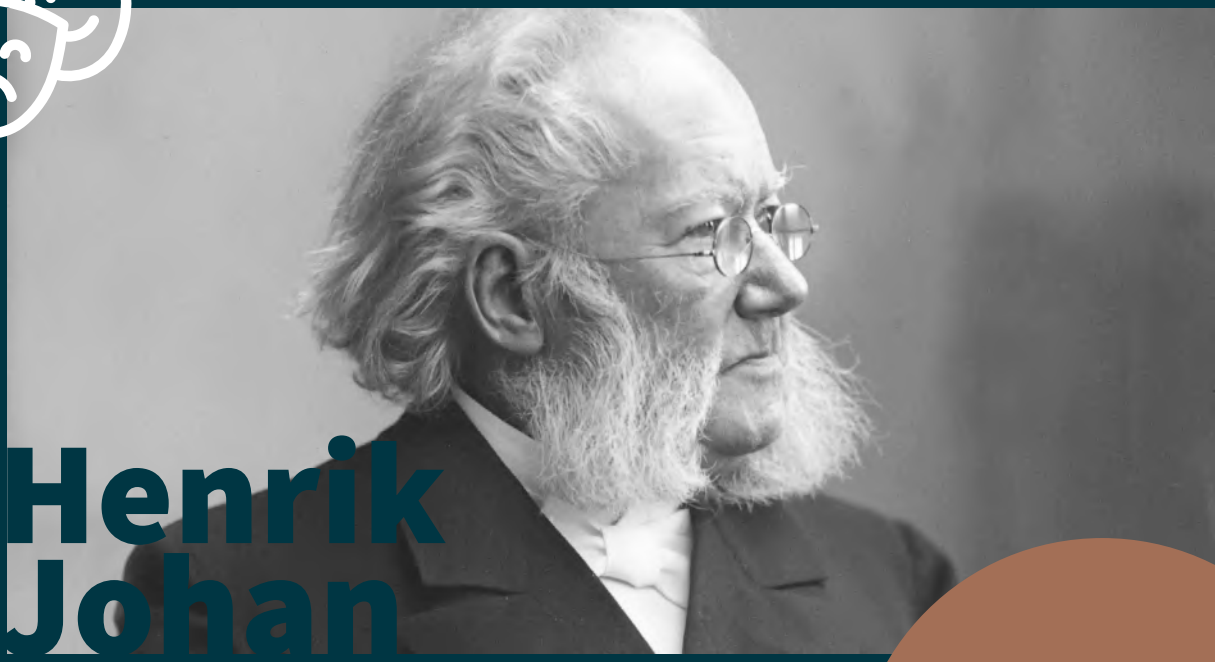
در سال های ۱۹۶۵ تا ۱۹۸۰، نمایشنامه‌های سایمون بیش از ۹۰۰۰ بار برای اجرا به روی صحنه‌های نیویورک رفتند. او همچنین تنها نویسندهٔ در قید حیاتی بود که نام او برسالن تئاتری در نیویورک گذاشته شد.

او در طول فعالیت هنری خود، بیش از ۳۰ اثر از خود به جا گذاشت. آثار او در ژانرهایی چون فارس، کمدی رمانتیک و ... به رشتهٔ تحریر در آمده‌اند و به مسائل مختلفی چون مشکلات زناشویی، رقابت بین خواهران و برادران، زندگی یهودیان نیویورکی همچون خود او و ... می‌پردازند و شخصیت‌ها، انسان‌هایی معمولی، کم و کاستی‌دار و قابل درک برای مخاطبان نوشته‌های او هستند.

از جملهٔ دیگر آثار او می توان به پسران آفتاب (۱۹۷۲)، پزشک نازنین (۱۹۷۳)، خنده در طبقهٔ بیست و سوم (۱۹۹۳) و... اشاره کرد که در ایران نیز به چاپ رسیده‌اند. اقتباس‌های تلویزیونی و سینمایی از آثار او نیز صورت گرفته‌است که از جملهٔ آنها می‌توان به فیلم پابرهنه در پارک (۱۹۶۷)، ساختهٔ جین ساکس اشاره کرد.

نیل سایمون در ۲۶ آگوست ۲۰۱۸، براثر عارضهٔ ذات‌الریه در منهتن درگذشت.

Bertolt Brecht



Henrik Johan Ibsen

به قلم کیمیا نیازی

هنریک یوهان ایبسن (زادهٔ ۲۰ مارس ۱۸۲۸ در شین، نروژ - درگذشتهٔ ۲۳ مه ۱۹۰۶ در اسلو) شاعر، نمایش‌نامه‌نویس و درام‌نویس نروژی بود. او یکی از ستون‌های اصلی ادبیات مدرن نروژ است که تأثیر شگرفی بر نویسندگان بعد از خود گذاشته است. او یکی از بزرگ‌ترین استادان هنر تئاتر در تمامی اعصار، هم‌سنگ سوفوکل[1] و شکسپیر شمرده شده است. مجموعه آثار ایبسن برای نخستین بار از زبان نروژی به قلم میر مجید عمرانی زیر نظر مرکز ایبسن‌شناسی دانشگاه اسلو به فارسی ترجمه شد و با ویرایش مهدی سجودی مقدم از سوی انتشارات مهرانگیزش منتشر شد.

زندگینامه:

خانوادهٔ ایبسن وابسته به سنت و مذهب بودند و میانهٔ خوبی با پیشرفت و تجدد نداشتند.

ایبسن در کودکی به نقاشی علاقهٔ فراوان داشت؛ ولی فراهم نبودن وسائل، مانع به ثمر رسیدن او بود.

ایبسن در نوجوانی پس از ورشکستگی پدرش برای نخستین بار، طعم فقر و تنگدستی را می‌چشد و از این دوران به بعد، چنان به او سخت می‌گذرد که تا آخر عمر، همواره از فقر و درماندگی همچون کابوسی دردناک می‌هراسد.

پس از ورشکستگی آن‌ها در ۱۸۳۶، آن‌ها درخانه‌ای ویرانه در یک روستا زندگی می‌کردند و روستاییان همسایه که آن‌ها را مثل خود نمی‌دیدند، به چشم تحقیر و تردید به آن‌ها می‌نگریستند. همین دوران باعث شد که ایبسن در بزرگسالی مردی گوشه‌گیر و محتاط در ارتباطاتش باشد. شخصیت‌های نمایش‌های او اغلب از وضعیت خانه و پدر و مادرش گرفته شده‌اند.

با وقوع انقلاب ۱۸۴۸ در شمال اروپا، ایبسن به سرودن اشعار آزادی‌خواهانه پرداخت. در سال ۱۸۵۰ برای ادامهٔ تحصیل و به امید اخذ دکترا در رشتهٔ پزشکی به شهر کریستیانیا[2] عزیمت نمود. هنگامی که در رشتهٔ تحصیلی خود موفق نشد، به نوشتن روی آورد. مطالعهٔ تاریخ روم و توطئهٔ کاتلینا و خطابه‌های سیسرون و همچنین شرح انقلاب فرانسه در ۱۸۴۸، باعث شد که ایبسن اولین نمایشنامهٔ خود را در سال ۱۸۵۰ بنویسد.

اولین اثر او به نام «کاتلینا» در زمانی که ۲۲ ساله بود منتشر شد. در همین ایام کشمکش‌های سیاسی، ایبسن را به سمت سیاست کشاند. عضو اتحادیهٔ کارگران شد و مدتی با نوشتن مقالات سیاسی و هنری در انتشار چند روزنامه دست داشت؛ ولی محل روزنامه در معرض حملهٔ پلیس قرار گرفت و کارکنان آن به استثنای ایبسن، همه بازداشت شدند. ایبسن که طبعی نقاد و حقیقت‌جو داشت و روحش با بند و بست‌های سیاسی و تبلیغ و شعار دادن سازگار نبود، پس از این واقعه از سیاست بیزار شد و از آن دست کشید.

یک سال بعد مدیر تماشاخانه شهر برگن، شغلی به او داد. در

۱ Sophocles

۲ اسلو کنونی، پایتخت نروژ

طول پنج سالی که در این تماشاخانه مشغول به کار بود، سفرهای بسیاری به کپنهاگ داشت و مطالعاتی در زمینهٔ تئاتر به انجام رساند. او در این زمان با ۱۴۵ نمایش همکاری کرد و در این مدت او هیچ نمایشنامه‌ای ننوشت؛ ولی با تمرین در تئاتر، تجارب بسیار خوبی کسب کرد که بعداً در نمایشنامه‌نویسی به کمکش آمد.

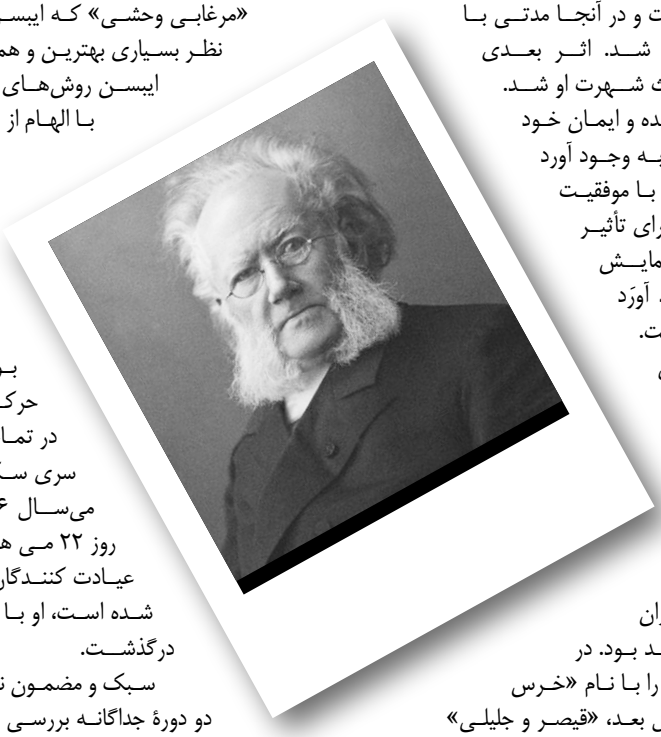
ایبسن از سال ۱۸۵۸ به اسلو بازگشت تا به کارگردانی در تئاتر ملی کریستیانا بپردازد. در سال ۱۸۶۴ او اسلو را رها کرد و به ایتالیا رفت. او تا ۲۷ سال بعد به سرزمینش بازنگشت؛ و هنگامی که برگشت یک نویسندهٔ مشهور و بحث‌انگیز بود.

او اثری به نام «کمدی عشق» نوشت و در آن حرمت و پاکیزگی زندگی زناشویی را مورد استهزاء قرار داد. ایبسن سی و شش‌ساله بود که به رم رفت و در آنجا مدتی با فقر و بیماری مالاریا دست‌به‌گریبان شد. اثر بعدی او در سال ۱۸۶۵ با نام «براند» باعث شهرت او شد. قهرمان داستان همه‌چیز را فدای عقیده و ایمان خود می‌کند. این اثر شرایطی را برایش به وجود آورد که او نمایشنامهٔ «پرگنت» را نوشت. با موفقیت آثارش، ایبسن تلاش بیشتری را برای تأثیر دادن بیشتر عقاید و باورهایش در نمایش داد و توانست سبکی را به وجود آورَد که به «نمایش ایده» معروف گشت. نمایشنامه‌های بعدی او دوران طلایی نمایشنامه نویسی اوست که او را به مرکز بحث در اروپا تبدیل کرد.

ایبسن در ۱۸۶۸ از ایتالیا به آلمان رفت. در آنجا او سال‌ها وقت صرف نمایشنامهٔ «امپراتور و گالیله» کرد که شرح زندگی و دوران یکی از امپراتورهای رومی ژولین مرتد بود. در ۱۸۷۰، ایبسن پنجاه قطعه از اشعارش را با نام «خرس شکنجه‌شده» منتشر می‌کند. سه سال بعد، «قیصر و جلیلی» را چاپ کرد و پس از گذشت چهار سال از انتشار این نمایشنامه، عنوان دکترای افتخاری را از دانشگاه اوپسالا دریافت کرد و نمایشنامهٔ «ارکان جامعه» را به چاپ رساند. «ارکان جامعه» داستان مرد گرگ‌صفتی است که خود را به لباس میشی درآورده است و با تظاهر به تقوی و پرهیزکاری، مایهٔ فساد اجتماع می‌شود.

در ۱۸۷۹، «خانهٔ عروسک» و «اشباح» را منتشر می‌کند که موضوع آن بر اساس نظریهٔ وراثت است. اما آنقدر تیره و تاریک و بدبینانه به زندگی و آیندهٔ بشر اروپایی نگاه می‌کند که به مذاق هیچ‌کس خوش نمی‌آید و آنقدر سنت‌ستیز است که همه را علیه خودش می‌شوراند. نمایشنامه تا دو سال به نمایش در نمی‌آید و هیچ‌کس در مقابل موضع‌گیری مردم از ایبسن حمایت نمی‌کند. همین واکنش‌هاست که در واقع ایبسن را در مقابل مردم قرار داده و انگیزهٔ نوشتن «دشمن مردم» را فراهم می‌کند. ایبسن در این نمایشنامه، ضمن رد نظر اکثریت، روزنامه‌ها را نیز به باد انتقاد می‌گیرد. شخصیت دکتر استوکمان در دشمن مردم تا آن اندازه منطبق بر شخصیت خود ایبسن است که ایبسن به ناشرش چنین می‌نویسد: «دکتر و من درست با یکدیگر توافق داریم. در موضوع‌های بسیار فراوان هماهنگیم. اما دکتر کمی لجوجتر از من است!» دکتر استوکمان در واقع همانند ایبسن، یک پیشرو است که همواره قصد مبارزه با اکثریت و دفاع از اقلیت را دارد.

«مرغابی وحشی» که ایبسن آن را در سال ۱۸۸۴ نوشت، به نظر بسیاری بهترین و همچنین دشوارترین اثر ایبسن است. ایبسن روش‌های واقع‌گرایانه در نمایشنامه‌نویسی را با الهام از آنتوان چخوف رواج داد.

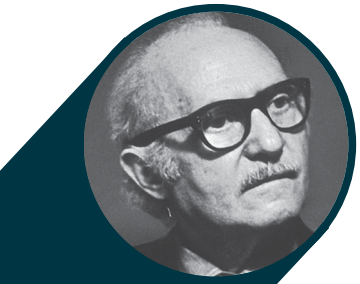


ایبسن در سال ۱۸۹۱ به نروژ بازگشت ولی نروژ تغییر کرده‌بود. خود ایبسن تأثیر بسزایی در این تغییرات داشت. دوران ویکتوریایی در حال پایان یافتن بود و جامعه به سوی مدرنیسم در حرکت بود؛ نه تنها در تئاتر، بلکه در تمام جامعه. او سرانجام پس از یک سری سکتهٔ مغزی در مارس ۱۹۰۰، در ۲۳ می‌سال ۱۹۰۶ در کریستیانا درگذشت. در روز ۲۲ می هنگامی که پرستارش به یکی از عیادت کنندگان اطمینان داد که حال وی بهتر شده است، او با ناله گفت: «برعکس» و روز بعد درگذشت.

سبک و مضمون نوشته های ایبسن را می توان در دو دورهٔ جداگانه بررسی کرد:

دورهٔ اولیهٔ آثار او برگرفته از اسطوره‌ها و افسانه‌های نروژی بود که به زبان منظوم و شاعرانه نوشته شده بود. این آثار اگرچه حال و هوای رمانتیک دارند ولی رگه‌های واقع‌گرایی و صراحت در آن‌ها دیده می‌شود. همین ویژگی سبب تمایز او از سایر درام نویس‌های رمانتیک هم‌عصرش مانند ویکتور هوگو است. رشد صنعت و تغییر ساختار اقتصادی در قرن نوزدهم که سوداگری در آن رشد می‌کند، ایبسن را به سوی تغییرات اساسی در نمایشنامه‌های خود سوق می‌دهد.

در دورهٔ دوم کار او، از اسطوره‌ها و قهرمانان افسانه‌ای خبری نیست بلکه این مردم عادی هستند که شخصیت‌های نمایشی



Lee Strasberg

او را می‌سازند. اوج این روش در نمایشنامهٔ «دشمن مردم» مشهود است. هر هفته ۱۳۰ سالن تئاتر در سرتاسر دنیا یکی از نمایشنامه‌های ایبسن را به‌روی صحنه می‌برند. سال ۲۰۰۶ به‌خاطر یکصدمین سال درگذشت ایبسن، سال ایبسن نام‌گذاری شد.

در سال ۲۰۰۶، یک نمایش از زندگی ایبسن به نام «مرگ ایبسن کوچک»، به‌روی صحنه رفت. در تمام عکس‌هایی که از ایبسن موجود است، او فقط در یک تصویر لبخند بر چهره دارد. ایبسن شعر معروفی دارد که در فیلمنامه‌نویسی مدرن هم به آن ارجاع داده می‌شود: «من فکر می‌کنم ما سرنشینان کشتی‌ای هستیم که متاعش جسدی است.» از نمایشنامهٔ جنجالی «براند» (۱۸۶۶) که ایبسن را به شهرت رساند تا آخرین اثرش یعنی «ما مردگان سر بر داریم» (۱۸۹۹)، مرگ از برجسته‌ترین مضمون‌های درام او به شمار می‌آید. نمونهٔ بارز مرگ‌زدگی را در نمایشنامهٔ «ایولف کوچک» (۱۸۹۴) می‌توان دید.

اقتباس های ادبی : اگر به دنبال آثاری مشابه آثار ایبسن باشید، می‌توانید برخی نوشته‌های ایبسن را این‌گونه ترسیم کنید :

داریوش مهرجویی، کارگردان ایرانی، فیلم «سارا» را بر اساس نمایشنامهٔ «خانه عروسک» ایبسن ساخته است. در این فیلم شخصیت سارا همانند شخصیت نورا در خانهٔ عروسک است و مشکلاتی مثل نورا را دارد با این تفاوت که مهرجویی به سارا پیش‌زمینه و فرهنگ ایرانی داده است. خود مهرجویی می‌گوید: «چون حال و هوای این نمایشنامه که در قرن ۱۹ نوشته شده است، شبیه حال و هوای حال حاضر ایران است، این نمایشنامه را انتخاب کردم».

داریوش مهرجویی، کارگردان ایرانی، همچنین فیلم «اشباح» را بر اساس نمایشنامهٔ «اشباح» ایبسن ساخته است.

نوشته‌های ایبسن :

کاتلینا (۱۸۵۰)، آرامگاه جنگجو (۱۸۵۰)، خانم اینگر (۱۸۵۴)، ضیافت سولهاک (۱۸۵۵)، اولاف لیل بکرانس (۱۸۵۶)، وایکینگها در هلگلاند (۱۸۵۷)، کمدی عشق (۱۸۶۲)، مدعیان (۱۸۶۳)، براند (۱۸۶۶)، پرگنت (۱۸۶۷)، اتحادیهٔ جوانان (۱۸۶۹)، امپراتور و گالیله (۱۸۷۳)، ارکان جامعه (۱۸۷۷)، خانهٔ عروسک (۱۸۷۹)، اشباح (۱۸۸۱)، دشمن مردم (۱۸۸۲)، مرغابی وحشی (۱۸۸۴)، روسمرسهولم (۱۸۸۶)، بانوی دریایی (۱۸۸۸)، هدا گابلر (۱۸۹۰)، استاد معمار (۱۸۹۲)، ایولوف کوچک (۱۸۹۴)، جان گابریل بورکمن (۱۸۹۶)، وقتی ما مردگان از خواب برمی‌خیزیم (۱۸۹۹)

نمایش‌های ایبسن در ایران:

هدا گابلر: نمایشی در باب اندیشه‌های فمنیستی ایبسن

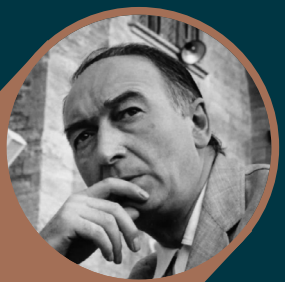
دشمن مردم: نقد لیبرالیسم

خانهٔ عروسک: داستانی پر از جدال راستی و دروغ، عشق و اجبار

داستان کوتاه

فلسفه و عرفان درگیری شدیدی را آغاز کرده بودند و ساعت‌ها به مجادله با یکدیگر می‌پرداختند؛ در همین حین، منطق از کنار آنها رد می‌شد و وقتی که ماجرا را دید، سعی در آرام کردن اوضاع کرد ولی چون نتیجه‌ای نداشت، شتابان به سوی اجتماع رفت. اجتماع اما در خواب عمیقی به سر می‌برد و خیلی وقت بود دستیارش یعنی اخلاق را برای حل این اوضاع می‌فرستاد. اخلاق، منشور دربغل‌زده به‌سوی محل نزاع رفت و آنجا دو گروه را در مقابل هم دید که به‌سختی با یکدیگر به نزاع می‌پرداختند. فلسفه و طبیعت و علم در مقابل عرفان و هنر و عشق دربارهٔ حقیقت به‌شدت در حال مباحثه بودند. اخلاق ابتدا به‌گرمی و با رعایت ادب و نزاکت سعی در آرام کردن اوضاع داشت اما وقتی دید نتیجه‌ای نمی‌دهد، مجبور شد از رفیقش بی‌اخلاقی کمک بگیرد تا با فریادی آمیخته به عدل‌خواهی همگی را ساکت کند. بعد از سکوت، منشور را میتی کومان وار به همگی نشان داد و از آن‌ها درخواست کرد بدان احترام بگذارند؛ عرفان و طبیعت و عشق در ابتدا و فلسفه و علم و هنر بعد از مدتی احترام گذاشتند. در همین حین حقیقت که گوشه‌ای ایستاده‌بود جلو آمد و آتشی به دل عشاق انداخت و این باعث شد بحث شدیدتری میان برخی از اعضا که وجودش را باور نداشتند و برخی که به وجودش بیش از حد احترام می‌گذاشتند پیش بیاید. در همین حین منطق که اوضاع را نامناسب حال درویشان دید پس از مشورتی سریع با اخلاق تصمیم گرفتند با کمک بی‌اخلاقی همهٔ آنها را برای کسب آرامش بیشتر و حصول نتیجه پیش بشر ببرند؛ برای همین سعی کردند با طناب دوستی همه را به یکدیگر ببندند که همین باعث وخیم‌تر شدن اوضاع شد و درگیری به مقدار شدیدی بالا گرفت. درهمین حین که همگی در حال زد و خورد بودند، مرگ رسید و با لبخندی به ماجرا پایان داد.

به قلم امیر زارع



Jean Vilar

اصطلاحات تئاتر:

دیالوگ، مونولوگ و سولی‌لوگ

به قلم امیر هادیان

در این قسمت قرار است به بررسی یکی از اجزای اصلی یک نمایشنامه بپردازیم. تقریبا اکثر کسانی که با تئاتر به هرنحوی در ارتباط هستند، یک آشنایی نسبی با اصطلاحات مونولوگ و دیالوگ دارند؛ ما هم تصمیم گرفته‌ایم که در اینجا یک معرفی کلی از این سه اصطلاح داشته‌باشیم.

ابتدا فرق بین دیالوگ و مکالمه را مشخص می کنیم:

دیالوگ

«گفتگو» یا «دیالوگ» که یکی از مهم‌ترین عناصر داستان است، به‌صورت «صحبت میان شخصیت‌های داستان» تعریف می‌شود. این عنصر مهم‌ترین وسیله برای «شخصیت پردازی» و یکی از کلیدی‌ترین ابزارهای نویسنده برای پیشبرد «خط طرح» است. شخصیت‌های هر داستانی از طریق دیالوگ پرورش می‌یابند و اتفاقات خارج از صحنه به وسیلهٔ دیالوگ به تماشاگران القا می‌شود. دیالوگ در واقع یک ابزار مهم در دست نویسنده است تا به‌طور «غیرمستقیم» اطلاعات بسیاری را از زبان شخصیت‌های داستان خود به خواننده بدهد. از همین رو، یک گفتگوی خوب، گفتگویی است که در خدمت پیشبرد داستان باشد وگرنه به صحبت های ردوبدل شده میان دو نفر که هیچ کاربردی در داستان نداشته باشد، «مکالمه» می‌گویند نه «گفتگو». منظور از «مکالمه»، صحبت‌های روزمرهٔ میان ما انسان‌هاست. صحبت‌هایی که هرروز میان ما رد و بدل می‌شود و نباید در داستان، به ویژه داستان کوتاه، جایی داشته باشد.

مونولوگ

تک‌گویی یا مونولوگ یکی از اجزای ادبیات داستانی و هنرهای نمایشی است که در آن، شخصیت داستان حرف‌های خود را به‌تنهایی، خطاب به خود یا بینندگان و شنوندگان، عرضه می‌کند و در برابر دیالوگ قرار می‌گیرد.

تک گویی ممکن است قسمتی از داستان و نمایشنامه را تشکیل دهد یا به‌تنهایی، داستان یا نمایشنامه‌ای مستقل باشد.

در تعریفی دیگر می‌توان گفت مونولوگ (تک گویی) همان دیالوگی می‌باشد که یک‌طرف آن به یک دلیلی حذف شده‌است. این دلیل ممکن است شرایط محیطی یا خواست نویسنده باشد یا اینکه آن طرف وجود خارجی نداشته‌باشد (حرف زدن با تلفن). در تمام این موارد، طرف دیگر دیالوگ حذف شده‌است و ما تنها یک طرف دیالوگ را می‌شنویم؛ بنابراین به آن مونولوگ می‌گوییم.

تک‌گویی انواع گوناگونی دارد : تک گویی ساده، تک گویی نمایشی، تک گویی درونی و جریان سیال ذهن

* تک‌گویی ساده : دراین نوع تک‌گویی، مخاطبِ راوی، تماشاگر است.
* تک‌گویی نمایشی : مخاطبِ راوی، شخصیتی در داستان است و راوی او را مورد خطاب قرار می‌دهد.
* تک‌گویی درونی : بازگویی افکاری که در ذهن راوی می‌گذرد؛ یا به‌عبارتی ذهن‌خوانی شخصیت داستان بدون این که به زبان بیاید.
* جریان سیال ذهن : گونه‌ای تک‌گویی درونی است که فکرهای شخصیت داستان اغلب کلمه‌ها و جمله‌هایی آشفته و درهم است که تماشگر را به‌طور غیرمستقیم با فکرها و واکنش شخصیت داستان نسبت به محیط اطرافش و ناخودآگاه او آشنا می‌کند.

سولی‌لوگ (سولولوگ)

اکنون لازم است یادآور شویم واژهٔ دیگری به نام «سولی لوگ» نیز وجود دارد که اغلب با مونولوگ اشتباه گرفته می‌شود در حالی که این دو واژه کاملا با هم متفاوت هستند .

سولی‌لوگ (تنهاگویی) که به آن «حدیث نفس» هم گفته می‌شود، هنگامی است که تک‌گویی از حالت تفکر با صدای بلند به صورت درد دل ، بیان ذهنیات و درونیات تغییر می‌یابد، در هنگامی که راوی از مخاطب (های) خود بی‌خبر است. مثلا در تئاتر، بازیگری که با خود حرف می‌زند و غیرمستقیم اطلاعاتی به تماشاگر می‌دهد. این تک‌گویی خطاب به خود است. به‌عبارتی می‌توان گفت تنهاگویی، صحبت‌های درونی و بلند بلند فکرکردن شخصیت نمایش روی صحنه است که ما آن را می‌شنویم.

تنهاگویی یا سولی‌لوگ بدون حضور دیگر شخصیت‌های نمایشی در صحنه صورت می‌پذیرد؛ مانند صحنهٔ اول از پردهٔ سوم نمایشنامهٔ «هملت» : شاه و پلونیوس بیرون می‌روند. هملت می‌آید تو .

هملت : بودن یا نبودن ؛ مسئله این است .

و یا در اتللو شخصیت روگو پس از اینکه در صحنه تنها می‌شود، شروع می‌کند با خود دربارهٔ نقشهٔ شومی حرف زدن

Tadeusz Kantor

نمایش شرقی، نمایش روایتی است و برای بازیگر شرقی طبیعی است که دارد [شخص] دیگری را بازی می‌کند و یا از چیزی غیر از خود خبر می‌دهد؛ بنابراین به‌آسانی و به‌کمک کنایه و اغراق نهفته در هنر بازیگری و با فاصله گرفتن از نقش، بازیگر از این طریق به‌راحتی شخصیت را قابل لمس می‌کند.

در اروپای معاصر، تئاتر با درک و تحلیل همین جنبه‌های بازیگری، از یک طرف به پیدایش ایدهٔ «فاصله‌گذاری نقش» کمک کرد و از طرف دیگر، به پایه و اساس« نمایش آیینی» تبدیل شد. با این حال، هم در تئاتر غربی و هم در تئاتر شرقی، «آیینی بودن» و« فاصله داشتن»، هیچ کدام هدف نیستند؛ بلکه منطق ذاتی و طبیعی نمایش هستند.

حالا دیگر طبیعی است که حس‌ها گرچه واقعی هستند، اما نقش‌ها اینطور نیستند و طبیعی است که بازیگران به شخصیت‌هایی که به تصویر می‌کشند تبدیل نشوند؛ زیرا نمی‌گویند «ما آن شخصیت هستیم! » بلکه فقط از او خبر می‌دهند.

شخصیت نقش برای ما از این‌رو طبیعی است که بازیگر نقشی را که بازی می‌کند، رعایت کند و با تاکید بر ویژگی‌های خوب و بد شخصیت نقش، مخاطب را تحریک کند.

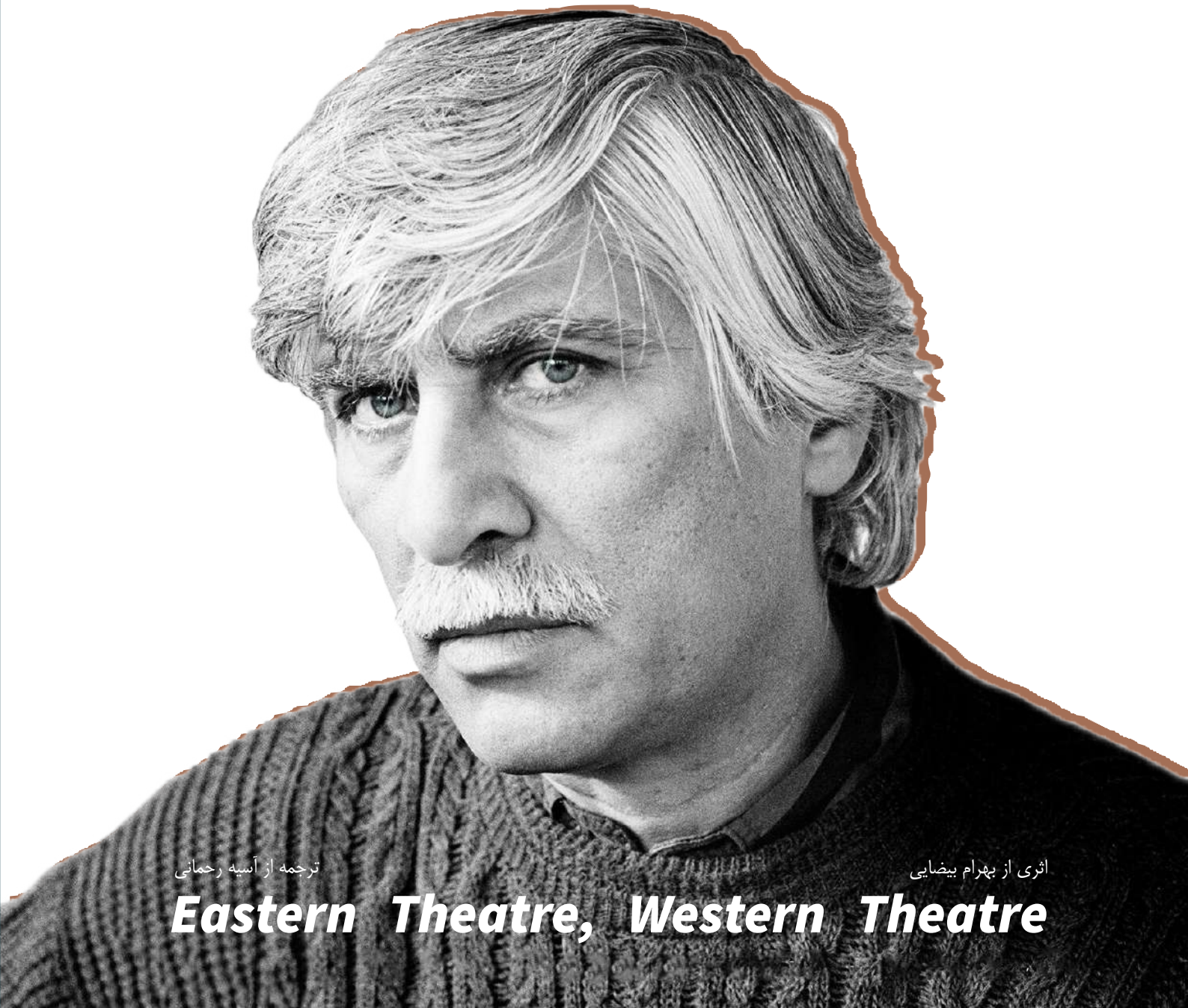
بنابراین برای بازیگر طبیعی است که تمام هنرش در توانایی ایجاد اشیاء تخیلی و تصاویر ذهنی مختلف در ذهن بیننده، در فواصل و وقفه‌های بودن در شخصیت است؛ مثلا بتواند آب بخواهد تا نفسی تازه کند یا گریم را ترمیم کند، یا در واقع آشکارا تمام نقشش را از روی نوشته بخواند.

منظور بازیگر این نیست که آنچه روی صحنه رخ می‌دهد، واقعیت است؛ او فقط به واقعیتی مربوط می‌شود که قبلاً رخ داده‌است و با منظور معین تعریف می‌کند.

فاصله گذاری در کار برتولت برشت و در تعزیه شاید به نتایج مشابهی می‌رسد ولی مطلقا از یک جنس نیست .

برشت سعی می‌کند با فاصله گذاری، تماشاگر را از حل و جذب شدن، یا مثلا تسخیر شدن توسط جادوی صحنه دور نگه دارد تا قضاوتش بیدار بماند؛ اما در تعزیه بازیگر و نقش نمی‌توانند یکی شوند؛ زیرا آنچه انجام می‌دهد نوعی احترام و عبادت مذهبی است .

مثلا یک خدا یا روح نمی‌تواند مانند یک انسان در خیابان عمل کند یا عقاید خود را با استفاده از کلمات بیان کند، به‌همین دلیل اعمال خارق‌العاده و بزرگتر از معمول مانند رقص‌های خاص، گریه‌ها و آهنگ‌هایی که در آن صداهای غیرمعمول به کار رفته‌است، باعث می‌شود اسطوره‌ها با اعمال و گفته‌ها به تصویر کشیده شوند .



اثری از بهرام بیضایی

ترجمه از آسیه رحمانی

Eastern Theatre, Western Theatre

محل تبلیغ شما!

Mums_theater

Mums_theater