گشت وگذار در تئاتر جهان

فریبا کامکاری/ مهرنوش سلوکی

مذهبی پرشکوه این نقطه از جهان است، در هم آمیزد و با آمیزه ای از تئاتر شرق، کمدیا دلارته و استفاده از دلقک به هنر «تئاتر صورتک» معاصر جانی دوباره بخشیده و با استفاده از تنوع رنگ‌ها، خشونت، شوخی و افسانه، اندیشه و ادبیاتِ تئاتر مردمی را معرفی کند.

صورتک ها در کنار آواها و سازهای مردم امریکای پیش از ورود کریستف کلمب در بیان طبیعت وحشی و طبع خدایان مایای باستان نقشی مؤثر ایفا می کنند. در این جنگل نمادها و نشانه ها سخنان نخستین مردمان امریکای پیش از کلمب - در عصر پیش از مکتوب شدن - به نمایش گذاشته می شوند؛ و صدای انسان سفیدپوست با ریشه های افسانه های خویش پیوندی دوباره می یابد.

همانند نقوش حک شده بر دیوارها، بازیگران با صورتک یا بزك ماجرای پیدایش جنگ همیشگی بین قدرت های آسمان و زیر زمین، زندگی و مرگ و پا به عرصه ی هستی نهادن انسان های کامل و خالق ذرت را که همچون خوشه ی گندم به هم پیوسته و متحدند، به تصویر می کشند. درواقع قصه ی نمایش به سان سفری عرفانی ست که در آن مباحث عمده ای که همواره ذهن و شعور آدمی را به خود مشغول داشته مطرح می شود؛ مفاهیمی چون بودن و شدن، خیر و شرّ، آگاهی، مرگ و تناسخ، تمدن و بربریت، عشق و تنفر و جست و جوی دنیای بهتر یا به قولی مدینه ی فاضله.

کتاب زمان

[برگرفته از کتاب «نصایح خدایان، قهرمانان و مردان کهن گواتمالا»]

کارگردان: ماریو گونزالس

خلاصه ی داستان: در بخشی از امریکای مرکزی، دست نوشته های افسانه نویسی به دست چهار راهبه می افتد. آنان سپیده دم روزی به هنگام صعود از کوه، نخستین صفحه ی کهن ترین کتاب مصور را گشوده و شروع به خواندن می کنند. ناگهان بوی کُندر از زمین برمی خیزد و از میان مه و غبار چهره های خدایان خالق جهان سر بر می آورند...

«کتاب زمان» به کارگردانی ماریو گونزالس و با هنرنمایی گروه «کاروان بابل» در تئاتر شمشیر چوبی بر روی صحنه رفت. درواقع این کار با همکاری هنرمندان گروه «کیچه» [Quiches] و «لادینو» [Ladino] ی گواتمالا به اجرا درآمد. متن نمایشنامه برگرفته از افسانه ای مربوط به آمریکای مرکزی و درواقع آمریکای پیش از ورود کریستف کلمب است و کارگردان این نمایش بینا فرهنگی [Inter cultural] سعی بر آن داشته که هنر روایتگریِ داستانی را با اجرای رقص های مایایی که بیانگر آیین

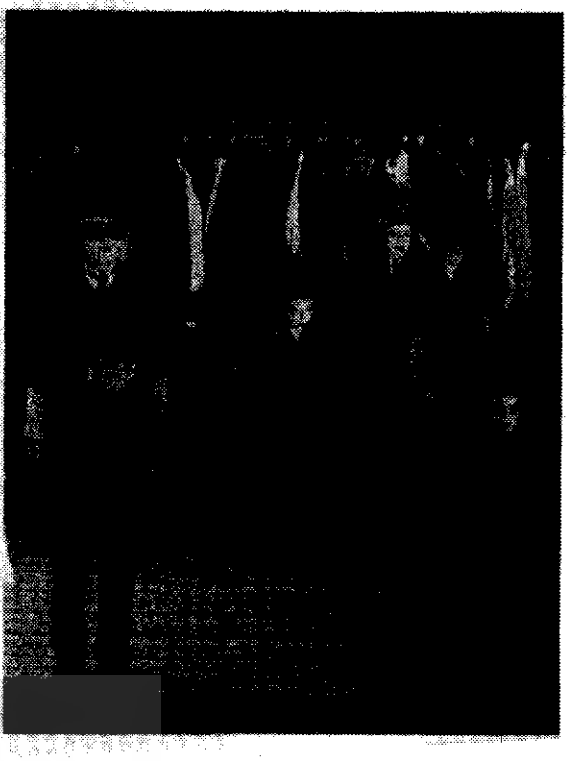
اپرای سه پولی

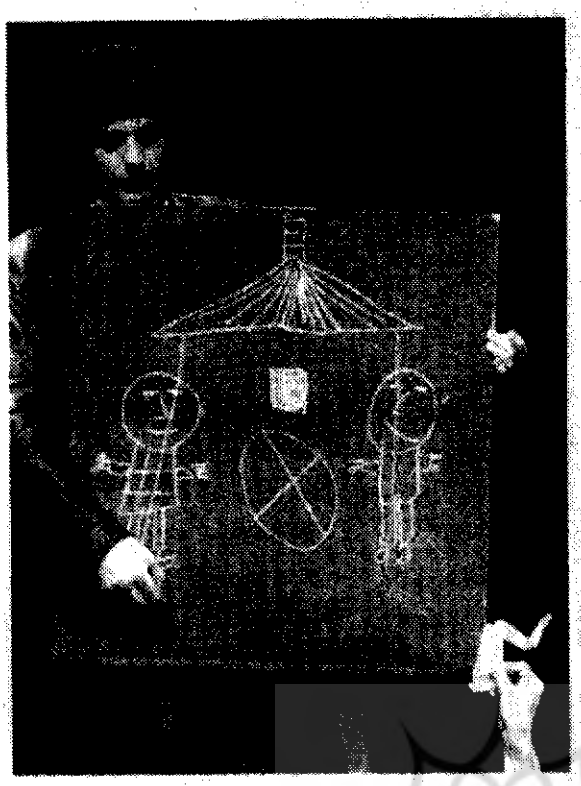
نوشته ی: برتولت برشت

کارگردان: ژان کلود فال

«پس از اجرای نمایش های «ترس و نکبت رایش سوم»، «استثنا و قاعده» و چند اثر دیگر از برشت، مدت هاست که همواره در اندیشه ی آثار تئاتری برشت هستم و همواره با شور و علاقه سیر تحول تئاتر در آلمان را دنبال کرده ام. درواقع سه سال است که به اجرای «اپرای سه پولی» فکر می کنم. بله، اپرای سه پول سیاه. («اپرای سه پولی» به هیچ وجه متأثر از «اپرای گدایان» نیست.»

قصد داشتم بتوانم در این اپرا بیانگر دورانی باشم که برشت تحت تأثیر قمار سیاسی قرار گرفته بود. (می دانیم به چه دلیل برشت در این دوران شیفته ی افکار هرج و مرج گرایانه [آنارشیستی] می شود و چگونه این شیفتگی برایش دردسر می سازد. همان گونه که بعدها افکار کمونیستی موجب بروز مشکلاتی برایش می شود.) می خواستم بتوانم در این اپرا این روش روایتی نمایش را به کار گیرم و به این ماجرای عشقی بی سرانجام بها و ارزشی دهم، ماجرای «جانی» و «ماسکی»





«اپرای سه پولی»

(ماسکی به عنوان آخرین کلام می گوید: «از چیزی که جانی به من اعتراف کرد، خیلی تعجب کردم.»)

من همیشه آرزوی چنین اجرایی را که چهارده بازیگر، همه با توان و تجربه ی آواز خواندن بر صحنه باشند و موسیقی چهار نوازنده همراهی شان کنند، در سر پرورانده ام؛ با پس آرایی ای [دکوری] از تخته و پارچه، روشنایی مناسب برای صحنه و خلاصه نمایشی عظیم که در هر گوشه ای بتوان آن را به اجرا درآورد. درواقع چنین نمایشی با چنین وسایل و ابزاری در هر کجا می تواند به نمایش درآید چه در تماشاخانه یا در ورزشگاه یا حیاط، طویله یا انبار غله، کلبه، یا هر جای دیگر.»

ژان کلود فال

زمان پیچ و تاب

کوروگرافی از ژوزف نادی

کوروگرافی نمایشی ست بدون کلام که بازیگر با حرکات موزون همگام با موسیقی ایفای نقش می کند. *ژوزف نادی* کارگردان و بازیگر این نمایش درخصوص انتخاب این نوع کار می گوید «نزدیک به ده سال در انتظار چنین فرصتی بوده ام تا بتوانم درخصوص تک نوازی یا همنوازی دو ساز صحبت کنم. در مقوله ی رقص، هماهنگی حرکات گام ها و موسیقی سرمنشأ خلق ضرباهنگ [ریتم] است. درواقع مدتی طولانی صرف کرده ام تا بتوانم نمایشی بر صحنه بیاورم که از ترکیب دو صدا و ساز شکل گرفته باشد. بدین منظور سعی ام بر این بوده که کلبه ی تجارب هنری خود را در زمینه ی ادبیات نمایشی کنار بگذارم و به دور از چند کار تئاتری که تاکنون بر صحنه آورده ام، اثری نو با مضمونی بدیع خلق کنم. در آغاز نمایش هیچ پس آرایی، طراحی صحنه یا هر ابزار دیگری جهت ایجاد ارتباط با تماشاچی وجود ندارد. پس چگونه بایستی به دور از این ابزار با او ارتباطی دوسویه به وجود آورد؟ خوشبختانه میان من و *سیسیل تی بیله مون*، بازیگر مقابلم سابقه ی آشنایی یازده ساله وجود داشت که همین خود می توانست شروع خوبی برای نمایش باشد. اما جدای از این قضیه چگونه می توان نگاهی موشکافانه به زن داشت؟ و در کنار آن، نگاه زن به جنس مخالفش یعنی مرد چیست؟ زمانی که باید از ابزاری غیر از زبان گفتاری برای ایجاد ارتباط سود جست، چه حرکاتی باید انجام داد؟ من اساس کار را بر هماهنگی ضرباهنگ های موسیقی و حرکات زوج نمایش گذاشته ام و در این میان *ولا دیمیر تاراسوف* [آهنگساز] در خلق این ضرباهنگ ها و کلام موسیقایی نهایت ذوق را به کار برده و در آفرینش لحظات حساس نمایش که زوج بازیگر با حرکات بدنی تمامی اختلافات بین خود و روابط عاطفی و عاشقانه شان را ترسیم می کنند، همگام با آن ایفای وظیفه می کند.»

از آثار نمایشی *ژوزف نادی* می توان به اجرای «وویتسک» نوشته ی *برشنر*، «باد در کیف» نوشته ی *بکت*، «نگهبانان» نوشته ی *کافکا*، و آثاری از *بورخس* و *دانته* اشاره کرد.

سه کمدی از ساموئل بکت

بازی بدون کلام ۱ ـ سخنان و موسیقی ـ کاسکاندو
کارگردان: ژان ـ ابو پنافل

بازی بدون کلام ۱، پرده بالا می رود...

در سال ۱۹۵۶ *ساموئل بکت* این نمایشنامه را برای *دریک ماندل* رقصنده نوشت. درواقع رنج و اندوه بسیاری که فیلم های *باستر کیتون* یا *بن تورپین* در نویسنده ایجاد می کرد، انگیزه ی اصلی نوشتن این متن نمایشی شده است.

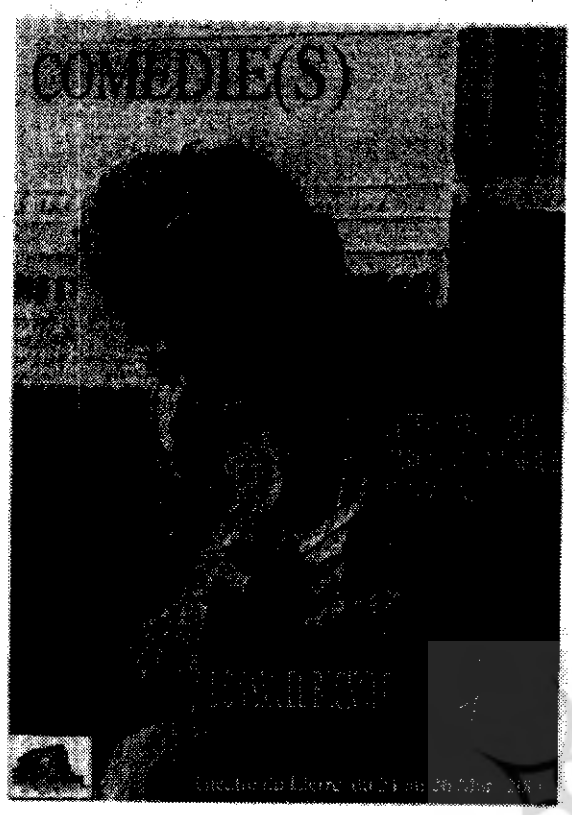
موضوع نمایش درواقع نزاعی ست عجیب و در عین حال مضحک میان انسان و اشیایی که مانع رسیدن او به خواسته ها و آرزوهایش ـ و حتا مانع خودکشی اش ـ می شوند.

سخنان و موسیقی

در این نمایشنامه ی تأسف آور و در عین حال خنده دار، / یک اشرافی ورشکسته به نام «کروالك» سعی دارد دو تن از مستخدمینش به نام های «سخنان» و «موسیقی» را نزد خود نگه دارد تا بتواند با آن ها درباره ی پیری صحبت کند و رنج تن پروری را برای شان حکایت کند.

کاسکاندو

در نمایشنامه ی «کاسکاندو» سه شخصیت به نام های «موسیقی»، «صدا» و «زن کنترلچی تالار نمایش» ایفای نقش می کنند. آن ها درباره ی متنی که درخصوص اندوه آفرینش جهان است با هم صحبت می کنند، و بر تولد و مرگ شخصیتی عجیب و غریب به نام «ماثونو» اصرار می ورزند. شخصیتی که در تصور و خیال هنرپیشه ای که درد می کشد و در حال وضع حمل اوست، تولد می یابد.



ارگاسم عاقل از باغ وحش می‌گریزد

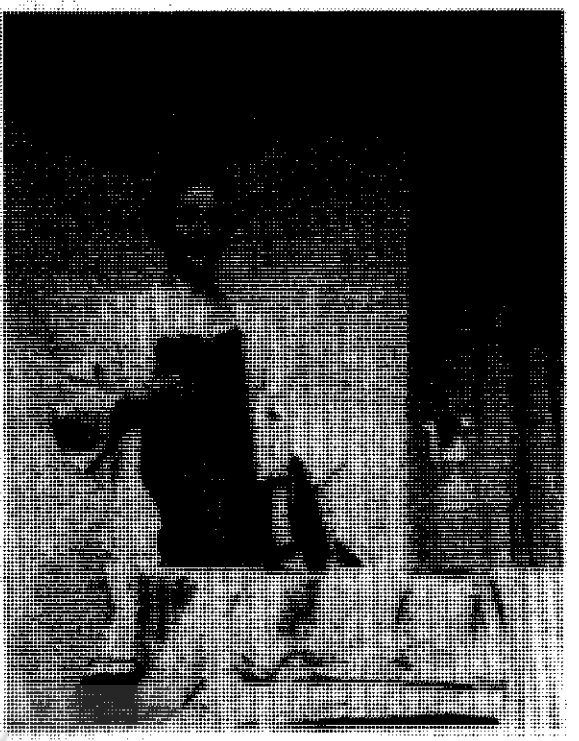
کارگردان، رومن پیکوله

این نمایش اجرایی ست از متن نمایشی *داریو فو* و همسرش *فرانکا رامه* که موضوع اصلی آن زنان، جنبش فمینیستی و نقش مردان در این زمینه است. درواقع قهرمان اصلی کسی جز مرد، یا دراصل، جنس مردان نیست. البته در سرتاسر نمایش اثری از این جنس به چشم نمی خورد، اما همواره و در کل نمایش حضوری ملموس و آشکار و بدیهی دارد. زنان لب به سخن می گشایند، زنانی که قرن ها توسط جامعه ای که جنس مرد را برتر دانسته مورد تمسخر واقع شده اند، زنانی که سر به تعرض برمی دارند و در نهایت موجب ایجاد عکس العمل های خشونت بار می شوند و به عشق های پُرشوری گرفتار می شوند که گاه راه به حماقت می برد.

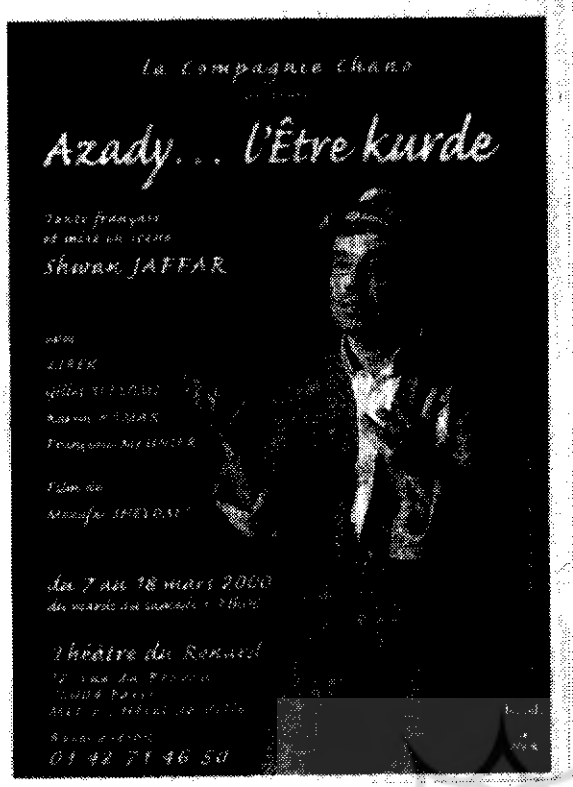
با این حال سعی بر آن است که موضوع اصلی نمایش به بیراهه کشیده نشود و درنهایت با بیان مسایل و بیان راهکارها به نمایشی طنزآمیز بدل گردد، چرا که به قول *فرانکا رامه* «بالغ بر دو هزار سال است که ما گریه می کنیم. آری ما زنان. و این بار خنده سر خواهیم داد، و حتی خودمان نیز به خود می خندیم.»

خلاصه ی داستان:

شش زن در ساحل مدیترانه گذران زندگی و معاش می کنند. درواقع این نمایشنامه نه یک موضوع که موضوعاتی دارد همه و همه حول محور «زن». مادرانی که به کودکان در حال رشد خود خیانت می کنند، روسپیانی اسیر که همه و همه از سویی علیه ضعف های عمده و آشکارشان و از سویی دیگر علیه استثماری که گریبانگیرشان شده، سر به اعتراض برمی دارند که درنهایت منجر به شرایطی هجوآمیز، تراژیک، مسخره، اضطراب آور و عجیب و غریب می شوند؛ و جملگی در حال طرح این پرسش اند: آیا برای ایجاد تعادل و توازن شرایط موجود آن هم به دور از هر گونه خشونتی بسیار دیر شده است؟



«ارگاسم عاقل از باغ وحش می گریزد»



«آزادی... هستی کُرد»

نمایشنامه توسط *داریو نو* و همسرش *فرانکا رامه* به رشته ی تحریر درآمده. *داریو نو* در سال ۱۹۲۶ در ایتالیا دیده به جهان گشود. ابتدا بازیگر کاباره و نمایش های هجوآمیز بود و بعدها همراه همسرش که درواقع همکار ادبی او به شمار می رود، هزلیات و بعدها کمدی هایی بسیار ملهم از «کمدیا دلارته» نوشت. در سال ۱۹۶۸ با گروه Nuva Scena [صحنه ی نو] سر به اعتراض علیه تئاتر رایج برداشت. به دلیل مهارت در ایجاد خنده هایی پرشور در بینندگان شهرت بسیاری به دست آورد. او در سال ۱۹۹۷ جایزه ی نوبل در ادبیات را دریافت کرد.

فرانکا رامه پرورش یافته در خانواده ی عظیم «کمدیا دلارته» در سال های ۷۰ برای تئاتر جنبش زنان ایتالیا متون نمایشی می نوشت و بازی می کرد. از سال ۱۹۷۷ این زوج با همکاری هم تک گویی هایی می نویسند که امروز در مجموعه ای به نام «قصه های زمان» گردآوری شده است؛ تک گویی هایی که توسط *فرانکا رامه* برای اجرای تئاتری اقتباس شده اند.

«اُرگاسم عاقل از باغ وحش می گریزد» برای نخستین بار در پلانزیا لیبرتی به اجرا درآمد و سپس به منظور حمایت از مبارزات جنبش زنان در سرتاسر اروپا به نمایش گذاشته شد.

آزادی... هستیِ کُرد

نمایش کُردی ـ تنظیم متن به زبان فرانسه و کارگردانی: شوان جعفر

کاری از گروه تئاتر شانو [Chano]

بازیگران: زیرك، ژیل بلامی، کریم خمّار، فرانسواز مونیه

فیلم: مظفر شیدایی

به مناسبت سال نو و در جهت ابراز همدردی و تأسف از فاجعه ی شهر حلبچه، گروه تئاتر «شانو» نمایشی بر صحنه برده، برگرفته از رُمانی نوشته ی نویسنده ای ناشناس و کُرد براساس شواهد و اظهارات روزنامه نگاری غربی.

داستان نمایش در کردستان اتفاق می افتد جایی که روزنامه نگاری غربی با «آزاد» که نویسنده ای کُرد است، ملاقات می کند. آزاد از زندانیان سیاسی کهنه کاری ست که برای روزنامه نگار، ماجرایی تلخ و دشوار از دوران جنبش در زندان حکایت می کند: در روز آزادی اش از زندان، یکی از هم سلولی هایش خود را به جای او معرفی می کند و بدین ترتیب وی را عملاً از حق مشروعش محروم می کند. او با رییس زندان که حاضر به شنیدن حرف هایش نیست، درگیر می شود، و در برابر اخطار بازرس ویژه ی اصلاح زندان عکس العمل نشان می دهد.

پارس‌ها

نوشته‌ی اشیل
ترجمه‌ی میرتو گوندیکاس و پیر جوده دو کومب
اقتباس: الیویه ورنر
کارگردان: الیویه ورنر
دستیار کارگردان: دلفین رولت
صدا: ژان کریستف مارتی
حرکات موزون: دامین کای پیر
نور: نیکولاس سیمونین
لباس: کارمن مانزاوس
گریم: سوزان پیستور
بازیگران: پاتریشیا دور، لایونل گوسار، کریستین لوکاس، استفان مرکویرول، بنوا رسیلو، فابریس رودریگز، اریک رولیا، اولیویا ویلومز

خلاصه‌ی داستان: صحنه‌ی نمایش، شوش را به تصویر کشیده است، مقابل کاخ شاهان ایران. مهتر همنوایان، از پیران قوم که مسئول مراقبت از قلمرو به هنگام غیبت خشایارشاست با نگرانی در انتظار اخبار جدیدی از سپاه است که برای نبرد با یونانیان بر دریا و خشکی در حرکتند. ملکه آتوسا، مادر خشایارشا و بیوه‌ی داریوش به مهتر همنوایان اعتماد می کند و خواب وحشتناکی را که دیده، برای او باز می گوید و از وی مصلحت می جوید. این خواب را چگونه بایستی تعبیر کرد؟ چگونه می توان مسیر حوادث را تغییر دارد؟ همنوایان ملکه را به ستایش خدایان ترغیب می کنند تا عفو و بخشش آنان را به دست آورد. آنان از وی می خواهند در برابر خدایان لابه کند تا اگر رویای شومی بوده، آثارش را از وی دور بگردانند و نیکی های خود را شامل حال او، فرزندانش و کشورش گردانند. آنان از وی می خواهند که بر خاك و مردگان جرعه فشانی کند و خواهان تفأل های خجسته از قعر زمین برای وی و پسرش می شوند.

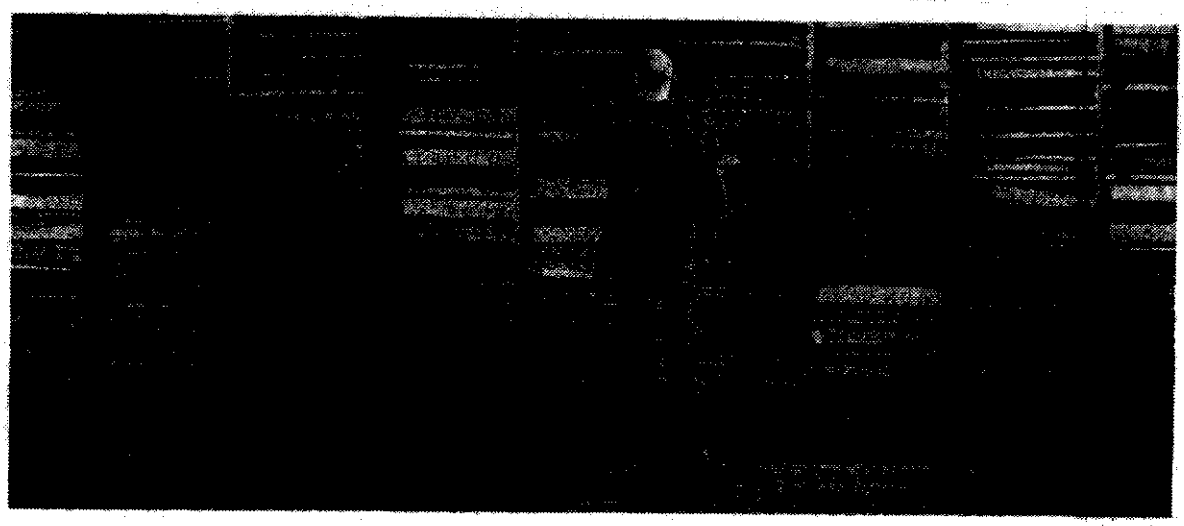
پیکی از راه می رسد و بر همه‌ی حدس و گمان‌ها مهر تأیید می زند؛ سپاه پارس ها از هم پاشیده و نابود شده است. پیک بلا و مصیبت بد دریا را حکایت می کند. ملکه و همنوایان از روح داریوش، پادشاه مرده و پدر خشایارشا طلب یاری می کنند و این یک از دنیای مردگان سر برمی آورد. او به دور از هر گونه سخن و کرداری در تسکین آلام و رنج های همنوایان و ملکه، خبر از شکست و هزیمت بازماندگان جنگجو بر روی آب می دهد و به سوی مردگان و دیار آنان باز می گردد. سرانجام خشایارشا شکست خورده باز می گردد و هماهنگ و همنوا با تضرع و زاری همنوایان رنج ها و تقصیراتش را برمی شمارد.

* * *

این نمایشنامه از جایگاه ویژه‌ای در تاریخ تئاتر برخوردار است و امروزه یکی از کهن ترین آثار تراژدی باستان به حساب می آید. این متن در سال ۴۷۲ پیش از میلاد مسیح توسط پریکل جوان به اجرا درآمد. برخلاف تمامی تراژدی های کهن که موضوع شان را از اسطوره ها گرفته اند، «پارس ها» شرح ماجرایی ست که در آتن به وقوع پیوسته و در آن سپاهیان یونان در جنگ سالامیس، سپاه ایرانیان را به شکست می کشانند. (این واقعه در سال ۴۸۰ پ. م. به وقوع پیوسته است) *اشیل* این واقعه را به نیروی قلم شاعرانه و توانمندش به تصویر می کشد، چنان که گویی خود در این نبرد حضور داشته است. در سال ۴۷۶ پ. م. *فرینیکوس* نمایش «فنیقی ها» را اجرا می کند و در آن به نقل پیروزی یونانیان بر بربرها می پردازد. چهار سال بعد، *اشیل* همین موضوع را دستمایه‌ی نوشته اش قرار داده و تصمیم می گیرد این بار واقعه را از دید ایرانیان به تصویر بکشد. بدین ترتیب متن نمایش بیش‌تر به نوحه سرایی بر گور مرده‌ای می ماند تا مرود باشکوه فتح و پیروزی. *اشیل* جنگ دریایی سالامیس را واسطه قرار می دهد تا براساس آن متن نمایشی خویش را بیافریند. به همین دلیل از ذکر جزییات ماجرا به دور می ماند. از هیچ یک از یونانیان آشکارا در متن نامی آورده نمی شود و نام بسیاری از ایرانیان که در متن آورده شده، ساخته و پرداخته‌ی ذهن نویسنده است. بدین گونه سعی بر آن شده که به متن بُعدی اسطوره‌ای و افسانه‌ای بخشیده شود. خط داستانی اثر بسیار ساده است و توالی و فراز اثر بسیار دقیق و آگاهانه پرداخت شده است. همنوایان نقش بازیگر اصلی اثر را به عهده دارند. یک بازیگر که نقش خاصی بر عهده دارد، بار خشونت بلا و مصیبتی را که بر وی نازل می شود، بر دوش می کشد. این مصیبت بر وی در حکم پرتگاهی ست بی انتها؛ و در نهایت به سختی می تواند خود را از عمق فاجعه ای که بر وی نازل شده، برهاند و به درگاه خدایان به تضرع و لابه می افتد.

زندگینامه‌ی اشیل

اشیل در سال ۵۲۵ پیش از میلاد مسیح به دنیا آمد. ۳۰ سال پیش از *سوفکل* و ۴۵ سال پیش از *اوریپید*. او از جمله‌ی جنگجویانی بود که در جنگ با ایرانیان شرکت کرده بود. در سال ۴۹۰ پ. م. وی در ماراتون می جنگد و ده سال بعد از آن نیز در نبرد سالامیس شرکت می کند. در سال ۴۷۲ پ. م. وی نخستین رتبه‌ی مسابقه‌ی نمایشنامه نویسی را با نمایشنامه‌ی «پارس ها» از آن خود می کند. متن نظر *هیرون* پادشاه سیراکیوز را به خود جلب می کند. *اشیل* به افتخار آتنا (۴۸۶ پ. م.) نمایشنامه ای می نگارد. به هنگام بازگشت به آتن وی جایزه‌ی نخست را با چهارگانه [تترالوژی] ای با عنوان «اهالی تبای» که درواقع بخشی از نمایشنامه‌ی «هفت تن علیه تبای» است از آن خود کرد. پس از آن سه گانه‌ی [تریلوژی] «اورست» نوشت که خود شامل «آگاممنون» «ساقی ها» و «الاهه های انتقام» بود که در سال ۴۵۸ پ. م. به رشته‌ی تحریر درآمده اند؛ و با درامی



«پارس ها»

انتقادی به نام «پرومته» این تریلوژی کامل شد. دو متن نمایشی دیگر از او برای ما به یادگار مانده است، اما تاریخ دقیق نگارش آن ها را در دست نداریم. این دو متن عبارتند از: «تضرّع کنندگان» (احتمالاً در سال ۴۶۳ پ. م. نگاشته شده) و «پرومته در زنجیر» (که آن هم احتمالاً در سال ۴۶۷ پ. م. به رشته ی تحریر درآمده است). از مجموع هشتاد نمایشنامه ای که توسط *اشیل* نوشته شده، تنها هفت نمایشنامه برای ما باقی مانده؛ نزدیک به سی جایزه از آن این نویسنده شده و این جدای از جوایز و افتخاراتی ست که پس از مرگش به وی عطا شده است. او سرانجام به سیسیل بازگشت و در ژلا، به سال ۴۵۶ پ. م. از جهان رفت.

دیدگاه کارگردان:

«پارس ها» یک تراژدی ست در باب شکست و انتظار

نمایشنامه حامل هیچ عملی نیست. زمان حال در آن شناور است و معلق. زمان حال در انتظار اخبار جنگی ست که می بایست به وقوع پیوسته باشد، جنگی که کسی نمی داند آخر و عاقبت آن به کجا خواهد کشید.

گواهی دادن ها، خواب ها و اندیشه ها کاملاً همه جا را دربرگرفته اند. همه ی رویاها و تداعی های دل، بیانگر بلا و مصایبی اند که در شرف وقوع است و آن چیزی نیست مگر زوال و سقوط امپراتوری پارس. مصیبت و بلایی بس گران که حتّا انعکاسش نیز سخت مصیبت بار است. در این جاست که به واقع میان حقیقت شکست موحش و اندیشه و گمان بر مصیبت وقوع واقعه، درام خلق می شود و ظهور می یابد. تراژدی آن لحظه ای که سرنوشت ـ پیش از آن که به رسمیت شناخته شود ـ شعور و ذهن از وقوع آن تصور کاملی دارد. سرانجام خبر اعلام می شود ـ واقعه ای ناگوار به حقیقت پیوسته. سرنوشتی محتوم که در آن جایی برای تغییر و دگرگونی باقی نمانده است: پیک حکایت می کند: سیاهه ی بی پایانی از مردگان، سفاکی در به هلاکت رساندن شان، قتل عام جنگجویان جوان، منگی نجات یافتگان... عمق فاجعه به گونه ای غیرقابل باور منتشر می شود. سکوت حکمفرماست. زمان از حرکت باز می ماند. آنچه از کل عظمت و شکوه امپراتوری ایران بر جای مل ماند، شهر شوش است با گورستان و مردگانش. سرزمینی که در آن ایرانیان تا پیش از شکست در نبرد، سعادتمند و پرشکوه گام می نهادند. روح *داریوش* فرا خوانده می شود. همه در پی آنند که به دلایل خدایان پی ببرند. روح به دنیای زندگان قدم می نهد و بی هیچ رحم و دلسوزی، ترس و وحشت را به میان زندگان می آورد. آنان که گمان می بردند به رنج و دردشان خاتمه داده می شود، درواقع نه تنها زخم ها و جراحت های شان التیام نمی یابد، که زخم ها دهان باز می کنند. هیچ یک از جان به در بردگان امیدی ندارند. گذشته، حال و آینده... تنها چشم اندازی که بر روی پارس ها گشوده می شود، چیزی جز زندگی در میان مردگان نیست. جدا از مرزی که دنیای زندگان را از مردگان مجزا می سازد، *اشیل* حدود رنج انسانی را درمی نوردد، خشونت سرنوشت و تقدیر روا شده بر ایرانیان، بیش از حد توانایی شان است. خشایارشا پادشاه ایرانی بهای سنگین نصب پل کشتی رانی بر هلسپانت ـ «همچون یوغی بر گردن دریا» ـ و بی حرمتی به خدایان یونان و اعمال نامشروعی که مرتکب شده بود، قتل عام تضرع کنندگان، تاراج و به آتش کشیدن معابد... همه و همه را پرداخت. هرچند گویا خدایان مدت هاست که در پی سقوط و از هم پاشی امپراتوری ایرانند و خشایارشا به سان عروسک خیمه شب بازی در دستان خدایان گرفتار می آید.

در نمایشنامه ی «پارس ها» *اشیل* اوج قدرت قانون/ مشیّت را که هیچ دعا و نیایشی، هیچ قربانی ای نمی تواند مانع اجرایش شود، به تصویر می کشد: قانونی که همواره جاری ست. در آن هنگام که تمدن یونانی مسیر پیشرفت و ترقی اش را می پیماید، امپراتوری ایران راه زوال و نابودی را پیش می گیرد. دقیقاً به سان همان واقعه ای که روزی سرانجام تمدن یونانی را از میان برد...

گزارش ویژه

صدای موحش شیطان

کردآوردی مهرنوش سلوکی

ترجمه‌ی فریبا کامکاری

یادداشت کارگردان: بیش از دوسال از زمان اجرای نمایش «سقوط» نوشته ی گریگوری موتُن می گذرد. «سقوط» در واقع نوعی «شعر نمایشی» ست، سفری که در آن برای بهتر یافتن چیزی در خود باید خود خویشتن را تقدیم کرد. متن و نمایشنامه ای که در آن مفاهیم آن گاه که گمان می بریم بدان ها پی برده ایم و به حسی غیر قابل توصیف دست یافته ایم با آوار تصاویر و کلمات و نگاه با سرعتی غافلگیر کننده ما را به شکست می کشاند، البته این حالتی ست که در تمامی آثار این نویسنده به چشم می خورد.

این نوشته تئاتری را بیان می کند که ما دوست داریم به صحنه ببریم و به اجرا در آوریم؛ ارایه ی آنچه که میل به دیدنش داریم و به شنیدنش. متنی تئاتری برپایه ی سوآلاتی که هیچ توضیحی در آن نیست. در واقع بدون هیچ توضیحی و سادگی ای. شکلی بدیهی که همواره شادی و لذت را به همراه آورده سبب وسعت دید بیننده می شود. هرچند دوسال از زمانی که ما برای آخرین بار یکی از متون نمایشی این نویسنده را بر صحنه برده ایم، می گذرد، اما این نوع سبک نوشتاری همچنان ما را وسوسه می کند و وجود شماری بازیگر در رده های متفاوت حس اشتیاق و علاقه ی ما را برانگیخته تا بار دیگر یکی از متون او یعنی «صدای موحش شیطان» را به اجرا در آوریم. این اثر در سال ۱۹۹۲ در انگستان منتشر شد و توسط *آرنولد ریکفر و کلود ریگی* به فرانسه ترجمه و در سال ۱۹۹۴ توسط انتشارات کریستین بور گوا منتشر شد.

الیویه مورن ـ گروه تئاتر لوره دانا

پیش درآمد صحنه

مردی در مقابل توالت فرنگی

مرد: این ماجرای تام دونی ست، شخصیت یک قصه ی مردمی. بعضی احمق ها می گویند او شیطان بوده، بعضی دیگر می گفتند او فقط و فقط یک مرد شجاع ایرلندی بوده. بعضی ها معتقد بودند او دو آدم شجاع و جسور بوده، بعضی اورا سه نفر و عده ای هم او را تئاتیشی نامرئی می دانستند، خلاصه عده ای قصه را یک جور ماجراجویی روی یک قایق و عده ای دیگر تام دونی را خود قایق می دانستند. در این صورت چه کسی روی قایق بوده، آن ها کجا پهلو گرفته اند و در هر صورت نام های شان چه بوده است؟

چه جوابی می شود داد جز گفتن قسمتی از یک ضرب المثل قدیمی که می گوید: اگر می خواهی خدای قومی را بشناسی به شیطان شان بنگر. آقایان، من که به شما می گویم تام دونی یک قهرمان، زنی دلاور، قایق تمامی آرزوهای ما، دزد، نابکار و خودستایی بیش نبوده است.

نور می رود.

مرد: ته، ای وای کفش هام!

درباره ی نویسنده

گریگوری موتُن در سال ۱۹۶۱ از مادری ایرلندی و پدری انگلیسی در لندن دیده به جهان گشود و هم اکنون در لندن زندگی می کند.

از سال ۱۹۹۲، با سومین اثر نمایشی اش به نام «سقوط» ـ به کارگردانی *کلود ریگی* ـ در فرانسه شناخته شد. از آن پس نمایشنامه هایش به طور دایم در فرانسه نیز همچون انگلستان ـ جایی که به نظر می رسد ناشناخته مانده ـ به روی صحنه رفته است. شاید همان گونه که *نیکول برت* مترجم اصلی آثار نویسنده معتقد است موتن اسلاف فرانسوی داشته و به همین دلیل او بسیار بیش تر در نزد فرانسویان شناخته شده و به آن ها نزدیک تر است تا به هموطنانش.

آثار موتُن که در فرانسه به چاپ رسیده و بر صحنه به اجرا درآمده است، عبارتند از: سقوط(۱۹۹۰) و صدای موحش شیطان (۱۹۹۴) چاپ انتشارات بور گوا

بازگشت به سوی تو (زیر چاپ)، آمبولانس، چیچن و برن لاابالی، موش و گربه، موتن ستایش کمال است ـ چاپ انتشارات تئاترال

وداع با قرن ـ چاپ انتشارات سخنان سحرگاه

* * *

خلاصه ای از گفت وگوی گریگوری موتُن با یان سیره منتشر شده در مجله ی تئاتر باستیل.

یان سیره: آیا در نمایشنامه ی «صدای موحش شیطان» شاهد جست وجویی هستیم که تغییر مسیر داده است؟ به عبارت دیگر گرال در بخش منفی این جست وجوست، جست وجویی که بی سرانجام و بی پایان است؟

گریگوری موتن

گریگوری موتن: جست وجویی که بی سرانجام است؟ جست وجویی بی حاصل؟ آیا تمامی نتیجه و حاصل یک جست وجو، چیزی غیر از این است؟ آیا جست وجو هرگز به نتیجه ای هم می رسد؟ گاهی جست وجو آنچه که به نظر می رسد نیست. شاید جست وجو پایان خویش را در شکست بیابد. آیا شما ماجرای «سرگاوین و گرین نایت» را می دانید؟ او واقعا نمی دانست دلیل و موضوع جست وجویش چیست و در تاریکی و کوری دنبال آن می گشت و همین خود حقیقت جست وجویی ست بی سرانجام که تا پایان به درازا می کشد. البته گاه انسان تا حدودی از این بابت شرمنده می شود که چندان موضوع مهمی نیست، چرا که این خود شبیه زندگی ست. به نظر شما این طور نیست؟ براساس همه ی احتمالات و بی آن که زیادی احساسی شویم، زندگی تا حدودی این گونه است، مگر نه؟ زندگی خود جست وجویی ست که شما نمی دانید سرانجامش چه خواهد شد و چیست. از طرفی شما در پایان این جست وجو چیزی به چنگ نخواهید آورد؛ هرچند این بخش قضیه چندان اهمیتی ندارد.

ی. س: آیا آنچه شما نقل می کنید شبیه آن چیزی ست که از اسطوره های کهن به یادگار مانده ـ اما در روندی کوچک تر، به افسانه های عامیانه و وقایعی کوچک تبدیل شده، و نه وقایع عظیم؟

گ. م: اسطوره الزاماً یک واقعه ی عظیم نیست؛ بلکه این امر می تواند در مقیاسی کوچک هم به وقوع بپیوندد.

ی. س: من روی قسمتی از متن شما تأکید می کنم و آن پذیرش تغییر آن چیزی ست که در حال از میان رفتن است، افسانه های کهن، وقایع کهن اما در دوره ی ما به تأخیر می افتد، آیا همین ادغام است که بسیار زیباست؟

گ. م: موضوع بر سر حفظ و نگهداری وقایع کهن نیست. بلکه فقط به این دلیل که... *[سکوتی طولانی]*... برخلاف یک متن سیاسی، موضوع به طور دقیق مثلاً یک تقابل نیست. در یک متن سیاسی اسطوره ها جای ندارند؛ چرا که موضوع تابع زمان حال است. اگر آنچه که به تصویر کشیده می شود زیباست، به دلیل آن چیزی از زمان حال است که حفظ کرده اید. یک متن سیاسی تابع زمان حال است و آینده ای برای آن متصور نیست. اگر چیزی زیباست به دلیل آن است که آینده را ممکن می سازد. موضوع صرفاً برسر حفظ واقعه ای کهن نیست، چرا که افسانه نه به دلیل کهن بودنش که به دلیل اثرش در آینده زیباست. در این مسیر است که شاید شما بتوانید آینده تان را بیابید. اسطوره این قابلیت را دارد که از خود پرتو ساطع کند، چرا که قصه ای ست افسانه ای، هرچند یک سیاستمدار از آن جا که یک چرخدنده ی ساده است هیچ آینده ای ندارد ـ مطلقاً هیچ آینده ای. او مرده است. همه ی ما می خواهیم کاملا آزاد باشیم، آیا غیر این است؟ اما من در مرام [ایدئولوژی]، آزادی نمی بینم ـ من در آن چیزی جز بند و زندان نمی بینم.

...

ی. س: ... در «صدای موحش شیطان» چهره ی شیطان

همه جا حضور دارد. در همان هنگام که به خدا می اندیشیم، به شیطان هم می اندیشیم؟

گ. م: خب من عالم دینی نیستم. اما در «صدای موحش شیطان» شیطانی وجود ندارد. این طور نیست؟

ی. س: چندین چهره است، چرا که واقعاً در عین حال که همه جا هست، هیچ جا نیست.

گ. م: تا آن جا که به متن نوشتار مربوط می شود من تصور نمی کنم چندان عاقلانه باشد که خصم را چنان که گویی در جای دیگری ست بررسی کنیم و مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم. آنچه که در نزد دیگران بدخواهانه می یابیمش، وقتی نزد خودمان باشد، انگار طبعش عوض می شود و دیگر آن را بدخواهانه نمی شماریم.

* * *

«یاد داشت هایی که در حاشیه ی متن نوشته می شود باید به کار گرفته شود، در غیر این صورت من متنی نمی نوشتم؛ یا به واقع این همه متن نمی نوشتم. فکر می کنم به زودی دست از نوشتن بردارم چرا که از تکرار بیهوده ی مسایل متنفرم. شاید بهتر باشد نظریه ای درباره ی «میزانسن» بنویسم؛ درباره آنچه که باید یا نباید انجام داد. فهرست و شمار خطراتی که امکان مرتکب شدن بدان ها هست بسیار مفصل است. یک کارگردان باید دیدگاه و اندیشه ی نویسنده ی متن را مد نظر قرار دهد، و از آن پیروی کند. اگر بخواهد کاری دیگری انجام دهد، در این صورت فقط متن نمایشی خود را نوشته است. اصل قضیه همین است. کارگردان تنها بایستی آنچه را که نوشته شده به اجرا درآورد. (...) متن نمایشی اغلب اوقات دستمایه ای ست برای کارگردان تا موضوع مورد نظر خود را خلق کند. بی هیچ شک و شبهه ای این کار مشکل آفرین خواهد شد چرا که همزمان شاهد اجرای دو متن بر صحنه خواهیم بود و تماشاچی از آن اصلاً سردر نخواهد آورد.»

برگرفته از گفت وگو با *مایا بوتیلت* در مجله ی «معجزه ی فرشته ها» شماره ی ۲۷، اوت ۱۹۹۹.

درباره ی کارگردان نمایش:

الیویه مورن Olivier Maurin

متولد سال ۱۹۶۵ ـ کارگردان

فارغ التحصیل هنرستان ملی هنر دراماتیک لیون

بنیانگذار گروه تئاتری لوره دانا [Cie Lhore Dana] **در سال ۱۹۹۰**

از نمایشنامه هایی که به همراه این گروه بر صحنه برده است:

«کودکان وحشتناک» اثر *ژان کوکتو*

«Fugues» از گروه لوره دانا

«امریکا» اثر *کافکا*

«موقعیت خاص» اثر *کافکا*

مهرنوش سلوکی

گفت وگوی اختصاصی با الیویه مورن

کارگردان نمایش «صدای موحش شیطان»

ترجمه ی فریبا کامکاری

م. س: می خواهم در مورد بازی در بازی که شما به کار گرفته اید، صحبت کنم. آیا برای این کار به متن هم احتیاجی هست یا خیر؟ آیا نویسنده مقدمه ای هم در شرح نمایش آورده یا خیر؟

ا. م: بله. نویسنده در متن شرح مفصلی داده است. ایشان اطلاعات بسیاری در اختیار ما قرار داده اند که سعی کرده ام عیناً در عمل به آن ها دقت کرده و به اجرا درآورم. هرچند نمی دانم آیا واقعاً این همان چیزی ست که ما به کار برده ایم یا خیر؟ مدت ها از مطالعه ی حواشی متن می گذرد. پس طبیعی ست که حالا در مورد آن ها حضور ذهن نداشته باشم. گاهی شیوه های تئاتری به دنبال ناتورالیسم نیستند بلکه این شیوه ها کاملاً ابداعی و خلّاقه اند، شاید بازی در بازی به واقع همان شیوه ی نمایشی ست که در آن بازیگری بر روی صحنه - در درون متن - نمایشی برای دیگران اجرا می کند. هرچند در کارهای موتن من بر این تغییر هیچ تأکیدی ندارم، چرا که در کارهای او خیلی شاهد این روال نیستیم. سبک تئاتری من بسیار متفاوت است و این شاید به دلیل خود متن باشد چرا که در آن همه چیز در هم آمیخته اند، از زیر دریایی گرفته تا رابطه ی عادی و روزمره ی یک زن و مرد، فندك و کاموابافی، و همه ی آن ها دست به دست هم داده اند و متن نمایشی را خلق کرده اند. پس شیوه ی بازی بسیار متفاوت است. به نظر من در کارهای شکسپیر هم این مسئله را کاملاً به وضوح می توان مشاهده کرد. مثلاً در «هملت» تک تک

بازیگران بر روی صحنه برای دیگر بازیگران، نقش بازی می کنند و بدین ترتیب شخصیت ها خلق می شوند. در مورد کارهای *برتولت برشت* هم همین طور.

م. س: آیا تکنیک خاصی در صحنه به کار می گیرید؟ آیا چنین تکنیکی به نظر خودتان بیش تر تجربی نیست؟ به نظر من بیش تر تجربی می آید. البته خب شاید من اشتباه می کنم چراکه تنها پنج ماه است که در فرانسه اقامت دارم و طبیعی ست که به رغم تئاترهای بسیاری که دیده ام، در مورد تئاتر کلاسیک دچار اشتباه شوم، چرا که به عنوان یک خارجی کاملاً با سبک های تئاتری شما آشنا نیستم.

ا. م: خیر. این دقیقاً همان کاری ست که ما کرده ایم، چرا که خود متن بسیار ویژه و خاص است. چنان که در این متن نمایشی کوتاه همه چیز بسیار سریع تعریف شده اند و خیلی چیزها در هم آمیخته اند. درواقع متنی ست برخلاف متون کلاسیک که پاره ای از توضیحات در گیومه قید می شوند و همه چیز در متن تنظیم شده است. چنین ساختار نمایشی ای هنرپیشه و کارگردان را به سوی خلق و ابداع چیزهایی بر روی صحنه سوق می دهد.

م. س: درواقع چنین متنی زمینه ی مناسبی ست برای تجربه کردن و خلق آثار هنری؛ بله؟

ا. م: بله، البته. در حین کار سعی می کنم از خود بپرسم و حتّا پی ببرم آیا کاری که کرده ایم، تجربی ست یا نه. بعد سعی می کنم زبانی تئاتری پیدا کنم و آنچه را که برداشت کرده ام با خود متن تطبیق دهم تا آنچه خلق شده دقیقاً با متن همخوان و یکدست باشد. تازه وقتی به وجود آمد، اصلاً فکر نمی کنم اختیاری بوده باشد. درواقع آنچه که آگاهانه انجام می شود، خلق نکردن ارتباطی رئالیستی بر روی صحنه است. آنچه که برایم اهمیت دارد، آن چیزی ست که هنرپیشه بر روی صحنه بیان می کند. درواقع کلمات، محتوا و قالب شان و آنچه که نویسنده به کار برده، بسیار بااهمیت اند؛ نه آنچه که بر روی صحنه خلق می شود. به همین دلیل سعی می کنم مشکل فاصله ی بین «متن و نویسنده» و همین طور «نویسنده و تماشاچی» را به شکل درستی حل کنم، و این همان تجربه ای ست که به کار می گیرم. سعی می کنم از کلماتی که مردم را طرف صحبت قرار دهد، بسیار استفاده کنم. این که چه موقع بازیگر به طرف مردم برگردد و در حین آن که سوآلی می پرسد سعی کند حرکت و رفتار شادی بخشی انجام دهد یا چه موقع آنان را مورد خطاب قرار دهد و ماجرای وحشتناکی را تعریف کند.

م. س: پس سبک تراژیک در کنار کمیک خود نوعی تراژدی ست.

ا. م: بله. در هر متن تراژیکی، کمدی هم نهفته است. حرکت و عملی خنده آور و در عین حال تأثربرانگیز. گاه بیان مفاهیم به قدری در لفافه ی استعاره قرار گرفته اند که خود هنرپیشه هم به معنای شان پی نمی برد و چنین مطلبی در متون موتُن کم نیست. حتّا بعضی از تماشاچی ها وقتی تالار نمایش را ترک می کنند، می گویند: «ما از متن اصلاً سر در نیاوردیم.»

م. س: بله، مثل تئاتر یونسکو.

ا. م: بله. همین طور است.

م. س: به نظر من این متن به نمایشنامه ی «به سوی دمشق» بسیار نزدیک است.

ا. م: بله، «به سوی دمشق» نوشته ی *استریندبرگ* است. اتفاقاً خود موتُن زمانی که به کار نوشتن متن نمایشنامه ی «صدای موحش شیطان» مشغول بوده، به فکر همین اثر افتاده. خود وی بسیاری از کارهای این نویسنده را به زبان انگلیسی ترجمه کرده است. یک روز موتُن به من گفت که به متن «پرگینت» هم اندیشیده است. آیا شما این نمایشنامه را می شناسید؟

م. س: «پرگینت»؟

ا. م: نوشته ی *ایبسن*، ماجرای نمایش حکایت انسانی ست از دوران جوانی تا کهولت. این اثر در جای خود اثری ست بزرگ چرا که بیانگر فرهنگ بومی این سرزمین است. در آن آداب و رسوم این نقطه از جهان حکایت شده است. گوسفندها، علف ها و... چنین کاری به سرزمین ایرلند بسیار نزدیک است.

م. س: بله. اما در رابطه با جامعه ی فرانسه این متن تا چه حد توانسته این نزدیکی و خویشاوندی با جامعه ی ایرلندی را به وجود آورد؟

ا. م: همین صحبت کردن درباره ی محل و مکانی که زمانی کس دیگری بوده، بسیار جالب است. بُعد و مسافت بسیاری چیزهاست که می توان درک کرد و به آن ها پی برد. این موضوع برایم بی نهایت جالب است چرا که ایرلندی ها همیشه روشی داشته اند که ذهن و اندیشه ی مرا به تجزیه و تحلیل را می دارد. درواقع همیشه وجود محدودیت ها موجب شده تا ما به کشف و جست وجو بپردازیم. از طرفی در فرهنگ ایرلند شیوه ای نهفته که در آن مرزی میان رویا و واقعیت نیست و مرگ و زندگی از هم جدا نیستند. واقعیت در تمامی داستان ها و قصه های ایرلندی بسیار مورد توجه عموم مردم است. در مورد ما یعنی فرهنگ فرانسوی نیز همین قضیه صدق می کند. در کنار افسانه ها، زندگی و واقعیت قرار گرفته اند و همه ی این ها با هم درآمیخته و ادغام می شوند.

م. س: خُب به عنوان یک کارگردان فرانسوی که با جامعه ی فرانسه در ارتباط است و کار می کند، به چه دلیلی این متن ایرلندی را برگزیدید؟ از چه زاویه ای به متن توجه کرده اید؟ این موضوع را نباید نادیده گرفت که اکثریت جامعه ی فرانسه کاتولیک اند.

ا. م: این موضوع، موضوعی ست جهانی. من فرانسوی هستم و این متن هم به زبان فرانسه بوده، آنچه که در متن مورد سوآل قرار می گیرد، این است که ما چگونه پا به عرصه ی هستی نهاده ایم؟ چگونه است که از این جا سر درآوردیم و

گریگوری موتّن

زندگی می کنیم؟ چه رابطه ای بین ما و روح اکثر جانوران وجود دارد؟ چنین موضوعاتی در واقع ورای مذهب یا حتّا مذهب کاتولیک اند. چنین سوآلاتی روحی و عقلی اند و ورای مذهب. از طرفی شاید سوآلی مذهبی باشند. در هر صورت موضوع مذهب همیشه برایم بسیار جالب بوده و در مورد آن همواره به بررسی و تفحص پرداخته ام، به خصوص در جامعه ای که چنین فرهنگ و تمدنی اخلاقی حکمفرماست.

البته باید بگویم نه فقط در این خصوص، که در خصوص هر موضوع اخلاقی جدای از مذهب و اخلاق گرایی. این موضوع جهانی ست و بدین ترتیب می توان آزادی را یافت. موضوعاتی مثل خوب و بد چیست، مثل مرگ، زندگی، سیاست. درواقع همه ی این ها برای رسیدن به یک معنا مطرح می شود.

م. س: شما شخصیت نمایش موتّن را فرانسوی در نظر نگرفته اید، بلکه او شخصیتی ست جهانی. بله؟

ا. م: بله کاملاً. دومینیک یک انسان است و چنین انسانی در هر کجای دنیا، هر جایی می تواند ساکن باشد، زندگی کند یا بمیرد. طرف صحبت او همه ی انسان ها هستند. مردم تمام دنیا با هر فرهنگ و آدابی. همان گونه که شخصیت های تراژدی یونان را در هر جایی از دنیا می توان به صحنه برد و موضوع آن ها به یک زمان خاص برنمی گردد. در عین حال بایستی درباره ی آنچه که درخصوص فرهنگ و آداب و رسوم ما نوشته می شود، کاملاً آگاهی داشت و همین خود موجب شناخت فرهنگ و بسط و توسعه ی آن می شود چرا که در عین حال می توان آن را در معرض دید دیگر فرهنگ های خارجی قرار داد. در واقع اگر غیر از این باشد، فرهنگ هرگز بارور و پویا نخواهد بود. مثلاً من به عنوان یک کارگردان ایرلندی با به صحنه بردن چنین متن و نمایشی راه مناسبی برای ارتباطات فرهنگی و معرفی فرهنگ خاص خود یافته ام.

م. س: پس شخصیت شرقی هم نیست؟ چون نمونه ی چنین شخصیتی را در شرق نمی بینیم.

ا. م: آن طوری که من شنیده ام در شرق به دلیل محدودیت های خاصی که حاکم است بازیگران نمی توانند به هم دست بزنند. پس در جامعه ای غیر از جامعه ی غرب بیان چنین مسئله ای غیرممکن خواهد بود...

م. س: نه خیر! در ایران افراد می توانند به هم دست بزنند! اما یک تماشاچی ایرانی، کار یک کارگردان با بازیگرانی ایرانی را می بیند. پس در چنین متن نمایشی ای همه چیز براساس شرایط موجود رعایت می شود. مگر آن که کار غربی باشد با بازیگران غربی، که در این صورت مشکلی نخواهد