خبرسازان

درگذشت سیف‌الله فولادوند

سیف‌الله فولادوند، هنرمند برجسته موسیقی مقامی لرستان، در سن ۷۶ سالگی بر اثر عارضه قلبی درگذشت. انجمن موسیقی ایران روز گذشته اعلام کرد که مراسم خاکسپاری این هنرمند، امروز یکشنبه ششم مهرماه در شهر درود استان لرستان برگزار خواهد شد. او که در خانواده‌ای اهل موسیقی متولد شده بود؛ از همان کودکی در کنار پدر خود که نوازنده سرنا بود، با نغمه‌ها و مقام‌های بومی لرستان آشنا شد. **رضا خاکزاد**، نوازنده سرنا با اعلام خبر درگذشت سیف‌الله فولادوند بیان کرد: «فولادوند طی دهه‌ها فعالیت هنری، نقش مهمی در آیین‌های شادی و سوگواری منطقه داشت و در برنامه‌های فرهنگی اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی و همایش‌های موسیقی نواحی نیز آثار خود را اجرا کرد. همکاران و دوستانش او را هنرمندی متواضع، بی‌ادعا و توانمند در مقام‌نوازی توصیف می‌کنند. فولادوند سهم مهمی در حفظ و ترویج موسیقی مقامی لرستان داشت و جای خالی‌اش در این عرصه بسیار احساس خواهد شد.»

شب سیاست‌نامه

نشست بزرگداشت ۱۰ سالگی فصلنامه «سیاست‌نامه» امروز ششم مهرماه ۱۴۰۴، ساعت پنج بعدازظهر در تالار خلیج‌فارس فرهنگسرای نیاوران برگزار خواهد شد. این مراسم بخشی از سلسله‌شب‌های بخارا و شماره ۸۹۱ آن است. فصلنامه «سیاست‌نامه» از سال ۱۳۹۴ با مدیریت حامد زارع فعالیت خود را آغاز کرد و به‌عنوان یک مجله تخصصی اندیشه سیاسی ایران شناخته می‌شود. در طول این ۱۰ سال فعالیت، این فصلنامه مجموعه‌ای از مقالات، رسالات و پرونده‌های ویژه درباره اندیشمندان و روشنفکران بزرگ ایران از جمله داریوش شایگان، جلال آل احمد، سیدجواد طباطبایی و عبدالکریم سروش منتشر کرده است. در این مراسم استادان و پژوهشگرانی چون مقصود فراستخواه، محمدمنصور هاشمی، زانیار ابراهیمی، شروین مقیمی و علی دهباشی به تحلیل و بررسی وجوه مختلف فصلنامه سیاست‌نامه خواهند پرداخت. این رویداد فرصتی برای مرور دستاوردهای مهم «سیاست‌نامه» در عرصه اندیشه سیاسی و فرهنگی ایران فراهم خواهد کرد.

اعتراض جنیفر لارنس به جنگ غزه

جنیفر لارنس، بازیگر برنده اسکار، در جشنواره فیلم سن سباستین به‌شدت نسبت به کشتار مردم غزه اعتراض کرد و آن را نسل‌کشی خواند. او با وجود تلاش‌های مجری برای بستن بحث‌های سیاسی در کنفرانس مطبوعاتی فیلم جدیدش «عشق من بمیر» این وضعیت را غیرقابل قبول دانست و ابراز وحشت و شرمندگی کرد. لارنس همچنین از سیاست آمریکا انتقاد کرد و گفت که نبود صداقت و همدلی در سیاست باعث ناامیدی نسل جوان شده است. او تأکید کرد که بار حل مشکلات جهانی نباید تنها بر دوش هنرمندان باشد و هشدار داد که اظهارات هنرمندان ممکن است توسط سیاستمداران، برای تشدید تنش‌ها سوءاستفاده شود. لارنس معتقد است، جشنواره‌های فیلم فضای مقدسی برای همدلی و تبادل‌نظر هستند و آزادی‌بیان باید حفظ شود. فیلم «عشق من بمیر»، درباره مادری است که با مشکلات سلامت روان دست‌وپنجه نرم می‌کند و بازی لارنس در این فیلم، مورد تحسین منتقدان قرار گرفته است.

فیودوری که هر لحظه زاده می‌شود

نگاهی به ایفای نقش **سجاد حمیدیان** در اجرای «برادران کارامازوف»

بابک احمدی
روزنامه‌نگار

پیش از شروع؛ تمرکز بر نقش‌آفرینی سجاد حمیدیان (فیودور پاولوویچ)، در این یادداشت میانجی یا نماینده‌ی تأمل به عملکرد تمام بازیگران این اجرا در نظر گرفته شده. چه آنکه اگر قرار بر تمجید هم باشد، اجرای برادران کارامازوف شایسته‌ی دریافت یک تقدیر جمعی است؛ هریک از بازیگران این اجرا سهمی متمایز و درخور ستایش در شکل‌گیری کلیت اثر دارند؛ مجید آقاکریمی با حضور درخشان در نقش کشیش، عرفان امین با تفسیر متفاوت از شخصیت یا طاهره هزاوه که با بهره‌گیری خلاقانه از تکنیک‌های آوایی و بدنی، روی صحنه حضور یک پرنده‌ی سبک‌بال را رویت‌پذیر می‌کند و حامد رسولی که با جست‌وجوی مداوم و گفت‌وگوی بدنی عجیب‌وپرانرژی، به‌ژست روانی شخصیت دیمیتری نزدیک می‌شود. فهرستی کامل از میلاد شجره، مریم نورمحمدی، مهدی حسام‌الذاکرین و دیگر اجراگران. متنِ حاضر با برجسته‌سازی بازی حمیدیان، قصد حذف یا کم‌رنگ‌سازی تلاش‌های دیگر بازیگران را ندارد؛ بلکه او را به‌عنوان نقطه‌ی عزیمت انتخاب می‌کند تا امکان پیوند میان ادبیات داستایوفسکی، نظریه‌ی میخائیل چخوف و فرم تمرین-اجرای خیل‌نژاد آشکار شود.

شروع؛ رُمان «برادران کارامازوف» داستایوفسکی، یکی از پیچیده‌ترین آثار ادبی قرن نوزدهم است که هم‌زمان در سطوح گوناگون روایی، فلسفی و فرمی عمل می‌کند. دراین‌میان شخصیت فیودور پاولوویچ کارامازوف - پدر خانواده - نقشی اساسی در شکل‌گیری تعارضات دارد. او مردی است ولنگار، می‌خواره، شهوت‌پرست و بی‌مسئولیت که از همان ابتدا بیشتر با رفتارهای مضحک و ژست‌های بدن‌اش شناخته می‌شود تا با استدلال یا اندیشه. فیودور را می‌توان نمونه‌ای از «ابتذال وجودی» دانست؛ انسانی که تمام‌وجوه اخلاقی و اجتماعی‌اش به‌سطحی‌ترین نیازها و ولع‌ها تقلیل یافته است. درعین‌حال داستایوفسکی او را صرفاً با لحن تراژیک بازنمایی نمی‌کند؛ بلکه در بسیاری از صحنه‌ها، خنده‌های زننده، لکنت‌های ناگهانی و رفتارهای مضحک او، خصلتی کمیک (دلقک‌وار؛ البته دلقک مدرن!) به شخصیت می‌بخشد. بدین‌سان فیودور هم‌زمان بر مرز کمیک و تراژیک حرکت می‌کند؛ امری که او را از یک تیپ ساده‌ی «پدر فاسد» فراتر می‌برد و به سطحی نمادین می‌رساند. در سطح نمادین، فیودور یادآور جهانی است که ایمان، اخلاق و خرد در آن به ابتذال و لذت‌جویی فروکاسته شده است.

اگر از منظر بدنی به فیودور بنگریم، رُمان مملو از توصیف‌هایی است که بدن او را آشکار می‌سازند؛ چشم‌هایی که با ولع می‌درخشند، دستانی که مدام در حال قاپیدن و دست‌درازی‌اند و خنده‌هایی که بی‌وقفه فضا را آلوده می‌کنند. داستایوفسکی این شخصیت را در وهله‌ی نخست از خلال بدن می‌سازد. همین خصوصیت است که اجرای تئاتری او را به چالشی جدی بدل می‌کند؛ بازیگر باید بدن فیودور را نه‌صرفاً به‌عنوان ابزار بیان،

روایت منتقد

دراماتورژی معطوف به آزادی

نقد و بررسی تحلیلی نمایش «برادران کارامازوف» در گفتاری از رضا سرور/ بخش اول

گروه فرهنگ: نشست تحلیلی بر اجرای «برادران کارامازوف» به کارگردانی اشکان خیل‌نژاد، با حضور فرهاد مهندس‌پور و رضا سرور بیش‌ازآنکه در پی پاسخ‌های قطعی باشد، به‌دنبال طرح پرسش‌هایی تازه درباره نسبت رمان داستایوفسکی با اجرای صحنه‌ای بود. پرسشی که شاید پس از تماشای این اجرای هفت‌ساعته، برای افراد زیادی مطرح شده باشد. رضا سرور؛ نویسنده، منتقد، مترجم و پژوهشگر تئاتر، در صحبت‌های خود بر همین نقطه‌تلاقی انگشت گذاشت: آیا اجرای خیل‌نژاد موظف است روایت و جزئیات رُمان را بازنمایی کند؟ یا آنکه باید فرم و منطق درونی اثر را به زبان تئاتر ترجمه کند؟

او با تفکیک دو رویکرد عمده در اقتباس از رمان - یکی، پایبندی به پیرنگ خطی و رئالیستی و دیگری، متکی بر کشف فرم و صداهای پنهان متن - اجرای خیل‌نژاد را در دسته دوم قرار داد. از نگاه سرور، اجرای «برادران کارامازوف» بیش‌ازآنکه بازآفرینی یک داستان باشد، تجربه‌ای است شبیه تمرین دائمی، جست‌وجوی پی‌درپی برای یافتن میزانسن غایی و گفت‌وگویی آزاد میان بازیگران و متن. این شکل از دراماتورژی، به تعبیر او، نوعی «میل به آزادی» را بازتاب می‌دهد؛ آزادیِ دوباره‌کاری، آغاز مجدد و طغیان در برابر قطعیت. به‌همین‌دلیل تماشاگر نه‌فقط شاهد یک نمایش، که ناظر فرآیندِ بی‌پایانِ کشف و آزمون است؛ فرآیندی که شاید خود معنای تازه‌ای از اقتباس را رقم بزند. تحلیل و نگاه رضا سرور را در ادامه می‌خوانید.

درباره این اجرا و رابطه‌اش با رُمان، مسیرهای مختلفی برای تفکر و گمانه‌زنی وجود دارد. نکته‌ای که من مطرح می‌کنم، تنها یکی از راه‌های ممکن برای بررسی اجراست و تمرکز آن بر شناخت ما از فرم رُمان «برادران کارامازوف» است. باتوجه به نقدها و گفت‌وگوهایی که درباره این اجرا شکل گرفته به‌ویژه پرسش‌هایی مثل «چرا رمان به‌طور کامل در اجرا بازنمایی نمی‌شود؟»، هدف من تحلیل این نوع از دراماتورژی و نسبت آن با فرم رمان است.

نقطه اتصال اجرای نمایش «برادران کارامازوف» و رمان داستایوفسکی از جایی آغاز می‌شود که ما دریابیم در هر رمان جنایی عملاً دو داستان وجود دارد؛ یکی داستان «غایب» که درواقع همان صحنه اصلی قتل است و زمان وقوع‌اش پیش از داستان دومی است که با ورود کارآگاه آغاز می‌شود و تودوروف آن را داستان «حاضر» می‌نامد، در داستان حاضر ما شاهد روندی هستیم که در آن کارآگاه می‌کوشد با جمع‌آوری سرنخ‌ها و شواهد، داستان غایب را بازسازی کند

دو رویکرد اقتباسی در تئاتر

در جهان تئاتر، دو رویکرد عمده برای اقتباس از رمان وجود دارد. رویکرد نخست مبتنی بر پایبندی کامل به انتقال پیرنگ، جزئیات داستانی، توالی حوادث و تمامی عناصر رمان به جهان نمایش است. یعنی در اجرای تئاتر به کمک صحنه‌پردازی، نورپردازی، طراحی لباس، گریم، موسیقی و... توصیف‌های موجود در رمان معادل‌سازی می‌شود و پیرنگ نمایش در تبعیت کامل از داستان رمان است. در این شکل از دراماتورژی، اجرا نقش دانای کل را ایفا می‌کند و همان کاری را انجام می‌دهد که دانای کل در رمان برعهده دارد. در بیشتر مواقع، منابع اصلی این شیوه، رمان‌های کلاسیک قرن نوزدهم‌اند، همچون «بینوایان»، «اولیور توئیست» و... بنابراین اگر در چنین اجراهایی قصه به‌طورکامل منتقل نشود، یا اگر جزئیات رمان نتواند به کمک دکور، نور، طراحی لباس و شخصیت‌پردازی بازنمایی شود، دانای‌کل ناکام مانده و به‌تبع‌آن، اجرا نیز شکست‌خورده فرض می‌شود. من این رویکرد دراماتورژیک را «روش خطی یا پیشرونده» می‌نامم؛ خطی نامیدن آن بدان‌خاطر است که تابع علیت است و در بیشتر اوقات خود را در قالب اجرایی رئالیستی آشکار می‌سازد، چراکه علیت اساس رئالیسم است.

در رویکرد دوم آگاهی نه در محتوا، بلکه در فرم تجلی می‌یابد. درنتیجه به‌جای پایبندی به پیرنگ و انتقال جزئیات داستان، اجرا به انتقال فرم رمان متعهد می‌شود و تلاش می‌کند صدای پنهان در پس فرم رمان را کشف و ارائه کند. اگر در رویکرد نخست، اجرا نقشی معادل با دانای کل و سوم‌شخص در رمان را دارد، در رویکرد دوم، اجرا نقش «خواننده» را دارد؛ همان‌گونه که خواننده حوادث و مفاهیم رمان را براساس تصورات ذهنی، تجربیات شخصی، عادات فرهنگی و آگاهی اجتماعی خویش درک می‌کند و دریافت‌هایش از رمان لزوماً همانی نیست که نویسنده در ذهن داشته است.

به‌عبارت‌دیگر، فهم خواننده از رمان مبتنی بر تجربیات شخصی و اجتماعی او در زمانه خویش است و به‌همین‌ترتیب در رویکرد دراماتورژیک دوم نیز اجرا تلفیقی از همین تجربیات با فرم رمان است و کارش به انتقال موبه‌موی وقایع داستانی محدود نمی‌ماند و می‌کوشد از طریق بیان شخصی فرم رمان، به اجرای صحنه‌ای آن بپردازد. بی‌شک اجرای آقای خیل‌نژاد و گروه‌شان از نوع دوم است. اما اگر این گروه به انتقال فرم رمان متعهد هستند باید پیش از هر چیز پرسید که فرم رمان برادران کارامازوف چیست؟

افراط و تفریط در تفسیر آثار داستایوفسکی

واقعیت این است که در بررسی آثار داستایوفسکی همواره نوعی افراط و تفریط در کار بوده است، یعنی در یک‌سو کسانی بوده‌اند که صرفاً به محتوای آثار داستایوفسکی پرداخته‌اند و در این کار افراط کرده‌اند، از آنجایی که شخصیت‌های داستایوفسکی دائما در حال بیان عقاید فلسفی و آرمانگرایانه خویش هستند لاجرم زمینه به بهترین نحو فراهم بوده که منتقدان سنتی هنگام بررسی رمان‌ها دائماً در پی تشریح مسائلی نظری مانند امکان‌پذیری رستگاری بشر، اخلاق مسیحی، حدود اختیارات و اراده انسان، زیستن در جهان سکولار و... باشند و جنبه‌های ادبی و فرم رمان را به‌کلی فراموش کنند. درمقابل نیز مفسران و منتقدانی بوده‌اند که بدون در نظر گرفتن محتوای رمان، صرفاً به فرم رمان‌ها پرداخته‌اند مثلاً برخی از فرمالیست‌های روس در نیمه اول قرن بیستم رمان‌هایی مانند «جنایت و مکافات» یا «برادران کارامازوف» را به رمان جنایی صرف تنزل دادند. آنها الگویی (جدولی با سطر و ستون‌هایی هشتگانه) را طراحی کردند که براساس آن فرم رمان جنایی تنها در ۶۴