

روزنامه تئاتر ۲۹

روزنامه بیست و نهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر
شماره چهارم/ ۲۵ بهمن ۱۳۹۱

اجرای ۲۷ نمایش خیابانی در جشنواره بیست و نهم

تئاتر منتظر نمی‌ماند

تئاتر هیچ‌گاه منتظر نمی‌ماند. به میان مردم می‌رود. در خیابان، پیاده‌رو، پارک و سالن‌های دور و نزدیک. تئاتر فرصتی است برای آنکه جامعه خود را به تماشا بنشیند؛ خود را در چارچوبی تازه تعریف و بازشناسی کند و برای رشد و اصلاح خود بکوشد. در این میان تئاتر خیابانی این امکان را آزادانه‌تر از قالب صحنه به هنرمندان و مخاطبان عرضه کرده است. در جشنواره بیست و نهم تئاتر فجر، ۲۷ اثر خیابانی در بخش‌های بین‌الملل، مسابقه، برگزیده پنجمین جشنواره سراسری تئاتر خیابانی، مریوان و از کشورهای ایران، ایتالیا و لهستان میزبان تماشاگرانی هستند که هم‌هوا و هم‌نفس با هنرمندان، در روزهای سرد بهمن ماه گرد هم می‌آیند تا دمی در گرمای تئاتر بیاسایند.

سرمقاله

همه چیز و هیچ چیز



رفصاصباری: در این شرایط که تئاتر ایران بیش از هر زمانی به هم دلی و هم اندیشی نیازمند است استفاده از لفظ سخیف تئاتر شهرستان به مفهوم ایجاد حالت بلند، میان آنچه که ما امروز در فرضیاتمان تئاتر شهرستان و تئاتر تهران می‌نامیم، بر همین عقیده در سیاست‌گذاری‌های تئاتر کشور نقش این حالت در تعیین تقسیم‌بندیها و بودجه‌ای که برای تئاتر ایران کنار گذاشته شده نه تنها عدالت رعایت نمی‌شود بلکه نفس این تقسیم به نوعی به حقارت تئاتر شهرستان دامن می‌زند. نکته اول، دقت کنید هیچ چیز دل‌گیرتر از این نیست، هنگامی که هنرمند مهاجر شهرستانی به واسطه عدم امکانات برای بروز خلاقیت‌های خویش در حوزه نمایش و پریدن از افق‌های که حق مسلم خود می‌داند از وطن‌اش رانده می‌شود و پس از آنکه سری در میان سرها در می‌آورد با نهایت بی‌رحمی به هویت خودش پشت می‌کند. شما فکر می‌کنید چه کسی به بی‌هویتی بجهای تئاتر شهرستان‌های ما نقش بسته است. تصویری از فضایی یکدست، بی‌غل و غش که جمعی عاشق و خلاق و دست‌نخورده را در خود می‌پروراند که مشغول دست و پا زدن هستند می‌فونده به زمین می‌خورند، برمی‌خیزند اما از پای نمی‌نشینند. و در این کشاکش سخت تربیت می‌شوند تجربه کسب می‌کنند و چون نهالی در حوزه تئاتر کشور کاشته می‌شوند، بار و برگ می‌دهند اما همین که به درختی تنومند تبدیل می‌شوند متأسفانه نمره‌ایشان را در دامن تئاتر پایتخت می‌تکانند. سزاوار نیست که ما همه چیز را برای تهران و هیچ چیز را برای شهرستان بخواهیم. اکنون که خوشبختانه نگاه‌ها به سوی تئاتر شهرستان دوخته شده باید چشم‌ها را کمی شست و برای بجهای تئاتر شهرستان، نه حتی هم‌ارز تهرانی‌ها، حتی هم‌ارز ظرفیت‌ها و قابلیت‌های جوانان برومند شهرستانی، که اگر حتی نبی‌ی از آنچه در تهران صرف تولیدات صحنه‌ای می‌شود رعایت بشود خلاقیتی که در میان آثار شهرستانی‌ها در این سال‌ها مشاهده شده، در خواهم یافت که تولیدات تئاتر در شهرستان‌ها از قابلیت بالایی برخوردار بوده‌اند. اما نکته دوم، در دنیا امروز تئاتر که عنصر بازیگر از عناصر تعیین‌کننده تئاتر محسوب می‌شود متأسفانه به واسطه عدم وجود عرصه‌ای مناسب برای بروز توانایی یک هنرمند شهرستانی، چاره‌ای به جز مهاجرت به پایتخت نیست. در یک نگاه کلی نتیجه خواهیم گرفت که غالب بازیگران برجسته و ورزیده تئاتر در میدان تئاتر پایتخت همان نخبگان و فرهیختگان شهرستانی‌اند که در بدنه تئاتر ایران تبدیل می‌شوند به ذخایر تئاتر ایران پس به تئاتر ایران بیایندشیم، از تقسیم‌بندی ناروا که من کجایی و تو کجایی هستی بپرهیزیم.

ویژگی‌های جشنواره بیست و نهم-۳

بازارتئاتر ایران

مهردارایانی مخصوصی: یکی از مهم‌ترین اتفاقات خوب و مهم در فضای تئاتر کشور، این امکان بوده‌است که هنرمندان و تئاتر بتوانند، در دوری صاحبان و بانیان شرکت‌ها و کمپانی‌های تئاتر قرار بگیرند و به مذاکره بپردازند. همواره تئاتری‌های کشورمان از این که فرصتی در اختیارشان گذاشته‌نمی‌شد تا بتوانند درباره آثارشان، تشریح و بازاربایی مستقیمی را شکل دهند، معمو و دلخسته و نچور بوده‌اند. این تصور که برخی از گروه‌های روابط و پشتیبانی‌های خاص بهره می‌برند و ارتباط بین‌المللی خود را شکل می‌دهند و یک جریان هدایت شده و خاص در سطح جزو کلان، شماری خاص را با خود همراه می‌کنند و از آن جملاتی است که کم‌کم باید آنها را به دست فراموشی سپرد. نمی‌توان منکر وجود برخی روابط بوده‌اما حداقل از سال گذشته و به‌ویژه‌اسمال باشکل گرفتن «بازارتئاتر ایران» و ارتباط بدون واسطه گروه‌های تئاتری‌ایران با تهیه کنندگان، نمایندگان کمپانی‌ها و شرکت‌های تئاتری دنیا، دیگر نمی‌توان داشت و حجت آن جملات را به کار برد دیگر دستی در کار نیست و همه چیز رو در رو رخ می‌دهد و این جاست که گروه‌های تبحر خود را در ارتباط برقرار کردن، شناساندن توانایی‌ها و هم‌چنین عرضه‌ی شرایط کیفی کارشان نشان دهند. شماری از کمپانی و شرکت‌های تئاتری گرد آمده‌اند و به سخنان نمایندگان و باسپرستان گروه‌ها گوش می‌دهند و باز نمونه‌انثاری که فراهم آورده‌شده، بازدید می‌کنند. آن‌چه مهم است نحوه‌ارائه و عرضه‌وارتباط است. هیچ‌یک از اعضا و یابنده دولت در این ارتباط نقشی ندارند و تنها به عنوان یک خدمتگزار، شرایط را برای این مواجهه فراهم آورده‌اند. حال نوبت تئاتر پیشگان است که خود را نشان دهند و تبحر و قدرت ارتباطی‌شان را به نحوی مطلوب بروز دهند. دیگر چگونه می‌توان چنین ارتباطی را شکل داد؟ رو در رو شدن بدون واسطه با نمایندگان حدود ۲۰ شرکت و کمپانی، بدون حضور و خالت سیستم دولتی در حال رخ دادن است. بسیاری از ایشان بدون هزینه سفر را استقبال ندهند و ستاد جشنواره فقط نقش پل ارتباطی را ایفا کرده‌است. حال بهترین فرصت برای برچیدن سهم است. امید که گروه‌های تئاتری بتوانند در این تعامل ارتباطات خوبی را شکل دهند و سال‌آنی را برای ارتباطات بین‌المللی، در خشان‌تر از پیش طرح‌ریزی کنند.



اجرای ویژه مسافر کوچولو به روزی دیگر موکول شد

نمایش خیلانی «مسافر کوچولو» به کارگردانی علی نوریان که پیش از این به دلیل استقبال مخاطبان قرار بود، روز گذشته دوباره اجرا شود، به دلیل کسالت دو بازیگر نمایش به روز دیگری موکول شد که متعاقباً زمان اجرای این نمایش اعلام خواهد شد.



سفیر ژاپن «در بیشه» را دید

«در بیشه» نوشته «یونو سو که اکوتا گابو» به کارگردانی جواد نمکی که روز گذشته در تالار مولوی روی صحنه رفت، توجه سفیر ژاپن را جلب کرد. این اثر از یک نمایش کوتاه مشهور ژاپنی اقتباس شده است. اقتباس دیگری از این اثر نمونه فیلم مشهور «اشومون» به کارگردانی کورو سارا است. جواد نمکی برای اجرای این نمایش یک دوره کارگاه هفت ماهه را در ژاپن گذرانده است.



حضور حسین مسافر آستانه در بازار تئاتر ایران

حسین مسافر آستانه در حاشیه بازار تئاتر ایران برگزاری این بخش از جشنواره را مناسب ارزیابی کرد و گفت: توجه به تجربیات گذشته باعث شد تا شکل برگزاری بازار تئاتر ایران به‌فرم فعلی برسد و این خود موجب شده تا ما بتوانیم به استاندارد‌های فرهنگی-هنری دنیای نزدیک‌تر شویم.



کارگاه آموزش کارگردانی و بازیگری کاستلوچی و مارتینلی

رومئو کاستلوچی کارگردان شهیر ایتالیایی و ژان لویی مارتینلی کارگردان شاخص فرانسوی در روزهای آتی، کارگاه‌های آموزش کارگردانی و بازیگری تئاتر برگزار خواهند کرد. کارگاه آموزشی کارگردانی تئاتر با حضور رومئو کاستلوچی کارگردان برجسته ایتالیایی طی روزهای ۲۶ و ۲۷ بهمن ماه در تالار نیلوفر خانه هنرمندان ایران برگزار می‌شود. همچنین کارگاه آموزشی بازیگری این جشنواره از ۲۸ بهمن ماه تا اول اسفند ماه در تالار نیلوفر خانه هنرمندان ایران با حضور ژان لویی مارتینلی کارگردان شاخص فرانسوی برگزار می‌شود.



رویدادها



لوح یادمان سنگلج به اشتاین اهدا شد

لوح یادمان سنگلج برگرفته از نقش و نگاره مینیاتور کاشی‌کاری سر در تماشاخانه سنگلج به همراه دسته گل ستاد جشنواره توسط مدیر تماشاخانه سنگلج و حمید سمندریان به نشانه دوستی هنرمندان تئاتر ایران به پیتر اشتاین تقدیم شد. پیش از آغاز نمایش فاست حمید سمندریان از پیتر اشتاین تجلیل کرد و حضورش در ایران را یک اتفاق مهم و مغتنم شمرد. او گفت اشتاین طی چهل سال کارگردانی و فعالیت در تئاتر در رسته‌ی یکی از نام‌آوران و بزرگان هنرمند اروپا قرار گرفته است و ابراز خوشحالی از اینکه کرد دعوت ایران را قبول کرده و به ایران آمده است. او همچنین از بیلونووا برجسته نمایش نیز تقدیر کرد. در این اجرا علاوه بر حمید سمندریان هم‌ا روستاداکتر ناظر زاده کرمانی، دکتر حامد سقائیان، داوود کیانیان و هیات داوران بخش بین الملل حضور داشتند.

امروز در جشنواره می بینیم

بخش تجربه‌های نو امروز در جشنواره اجرا می‌روند. برگزیده نخستین جشنواره تئاتر حقیقت و برگزیده هفدهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر کودک و نوجوان نیز امروز به روی صحنه می‌روند. آواز مترسک زمین‌های خشک انتظار و دخش و سه‌نخ آخر نیز نمایش‌های بخش برگزیدگان تئاتر مناطق هستند.

سایه، تماشاخانه ایرانشهر و تالار گلستان به روی صحنه می‌روند. در بخش چشم انداز تئاتر ایران در سال ۹۰ نیز نمایش‌های مه‌آلود مثل شب و ملاقات به روی صحنه می‌روند. اما پری صابری با نمایش رستم عجایب المخلوقات و من، هملت، تو از ایران در بخش میهمانان جشنواره هستند. تریو و من آنتوان آر تو نیز در

بالاخره نوبت به روزی رسید که بخش مسابقه بین المللی با اجرای ۵ نمایش، رکورد دار بیشترین میزان اجرا در یک روز شد. امروز نمایش‌های مصائب زنان تروا و لو از کشور ایتالیا، اروپایی‌ها از جمهوری چک و دو نمایش عجایب المخلوقات و من، هملت، تو از ایران در بخش مسابقه بین الملل به ترتیب در سالن‌های اصلی، چهارسو

نادر برهانی مرند؛ عضو شورای عالی انتخاب جشنواره

دوست داشتم در صحنه باشم

■ زهرایشان فر

نادر برهانی مرند نویسنده و کارگردان تئاتر که امسال یکی از اعضای شورای انتخاب آثار بیست و نهمین جشنواره بود و برای اولین بار در شورای سیاست گذاری جشنواره حضور داشت معتقد است انتخاب آثار جشنواره بیست و نهم در یک همگنی کامل و بدون توجه به نام هنرمندان یا سابقه و یا جوان انجام شده است. دقیقا قی کو تاه در گرما گرم جشنواره با او به گفت و گو نشستیم.

■ به عنوان یکی از دستاورد کاران شورای انتخاب، مجموعه آثار جشنواره را در چه سطحی ارزیابی می کنید؟

علی رغم اینکه در شورای جشنواره فجر نیز بودم اما تنها در بررسی متون شرکت کردم و در بخش انتخاب اجراها نقشی نداشتیم البته به دلایلی که برای خودم اهمیت دارد. همیشه در انتخاب متون قواعدی را رعایت کردم که به آن اعتقاد داشتم. در این جشنواره هم چنین بوده اکنون می توان دید که در انتخاب متون یک همگنی وجود دارد. نه خیلی مرعوب اسامی معروف بودایم و نه خیلی جوان گرایی! آن هم از نوع افراطی داشته ایم.

به هر حال جشنواره فجر برترین جشنواره های ماست و قرار نیست سلیقه ها و رعایت کسوت ها و حتی احترام افراد را ملاک انتخاب های جشنواره قرار دهیم.

■ از ملاک ها و انتخاب این هیات بر ایمن بگوئید؟

منهای خود شورای فجر شخصا ملاک انتخاب متن خوب و عالی برای من، آن چیزی است که نمایشنامه را جذاب می کند. ممکن است نمایشنامه ضعیفی وجود داشته باشد که به لحاظ ارزش های نمایشنامه نویسی امتیاز بالایی نیابد اما از دید من جذاب بوده باشد. که البته این چنین متن هایی هم وجود داشتند. گاهی اعتقاد داشتم وقتی نمایشنامه از کاغذ روی صحنه برود اشکالاتش رفع خواهد شد. مسئله دوم بدعت و نوآوری است. در انتخاب آثار این نکته که وقتی نمایشنامه ای را می خوانم مرا به یاد نمایشنامه های دیگر نیاندازد برایم اهمیت دارد. اینکه قلم به ذات لذت خواندن و دیدن را بدهد خیلی خوب است اما متأسفانه این اتفاق خیلی کم می افتد. معمولاً آثار نمایشنامه نویسان ما مرا به یاد آثار دیگری که ممکن است از نویسندگان داخلی یا خارجی باشند می اندازد. اعتقاد دارم اینکه متن ارزش هایش را به ذات منتقل کند خیلی بهتر از این است که درست و کامل باشد. سومین نکته برای من اجرایی بودن متن است. همین نکته بارها محل بحث من با شما بوده است. بسیاری از آثار بوده که به صورت نوشته خیلی قوام و اساجم نداشته اما چون در کارگردانی فعال هستم، احساس کردم که خیز آخر را در صحنه بر خواهند داشت. دیگر می دانم در بسیاری از متن ها نقطه نهایی در پروسه تمرین خواهد بود. احساس می کردم که متن گویی پیش نهاد فوق العاده ای برای کار جدید است.

■ درباره موضوع هم همین رویکرد را داشته اید؟

نکته اصلی و مهم برای من این است که نمایشنامه طرح موضوع و مسئله کند. اینکه نمایشنامه نویسی از چیزی متاثر شده باشد و آن را نوشته باشد نه اینکه لزوماً اجتماعی باشد بلکه حرفی داشته و از سرب و دردی و از ساخت شخصی چیزی را نوشته باشد اهمیت دارد. در همین راستا از دید من موضوع هر چه پیش تر معاصر و اجتماعی باشد بهتر است.

■ حضور تان در شورای جشنواره را چگونه ارزیابی می کنید؟

عضویت در شورای سیاست گذاری جشنواره محاسنی داشت. اولین اتفاق این بود که در چنین افرادی نیز می توانستم نظر بدهم و از سوی دبیر جشنواره نیز به آن توجه می شد. دوستان بسیاری بودند که به دلیل همسایگی سابق نمی توانستم با آن ها در انتخاب آثار حضور داشته باشم وقتی می گفتم بر ایمن مهم است که چه کسانی هستند و یا اگر فلان دوست باشد دیگر نمی توانم نظری داشته باشم، خبری لطف کرده و به دلیل حضور من، نوعی چیدمان متفاوت از افراد را انتخاب کرد.

■ به عنوان هنرمند چه نقشی در تصمیمات شما داشتید؟

سعی کردم تصمیماتی که می گیرم بخشی از مسائل جامعه تئاتر را نیز در برگیرد. یکی از چیزهایی که پس از سال ها در جشنواره فجر و توسط مرکز پذیرفته شد و برای پذیرفته شدن آن اصرار داشتم و مورد توافق جمعی شورای نیز قرار گرفت این بود که کمک هزینه جشنواره فجر از قرارداد اجرای گروه ها کم نشود. همان طور که می دانید سال ها بود که کمک هزینه بخشی از قرارداد اجرای عمومی آثار نمایشی را یافته به جشنواره بود و هزینه زیادی برای گروه نیز به شمار می رفت؛ در جشنواره بیست و نهم مصوب شد که دیگر این طور نباشد و برای اولین بار پولی که گروه ها از دبیر خانه می گیرند، ربطی به اجرای آن نداشته باشد.

■ امسال جشنواره با تغییرات جالب توجهی روبرو بود که به نظر می رسد رد پای شورای سیاست گذاری را باید در آن ها جستجو کرد.

بله، اجرای جشنواره در شهرستان ها نیز از دستاورد این شورا است. سعی کردم درباره آنچه به نفع خانواده تئاتر است در شورا تصمیم گرفته شود و البته دبیر نیز به این مصوبات و نظرات توجه نشان می داد. در بخش های زیادی می توان تاثیر شورا را دید که بسیاری از آن ها اکنون در خاطر ندارم.

■ یکی از مسائلی که درباره جشنواره امسال مطرح می شود توجه به گروه های جوان است، در جدول اجراها با تعداد زیادی از کارگردانان روبه رو می شویم که تاکنون نمی شناختیمشان.

بخشی از این اتفاقات طبیعی است. حسن جشنواره هم همین است که همه هنرمندان نامی و حتی خود ما و همسلمان من از مسیر جشنواره ها، به خصوص جشنواره تئاتر فجر وارد عرصه حرفه ای شدایم. بسیاری از مشاهیر تئاتر، شهرتشان را مدیون همین جشنواره ها هستند.

■ به همین دلیل این اتفاق را طبیعی می دانید؟

طبیعی است چون بسیاری از گروه های جوان فرصت کار پیدایی کنند. جشنواره این حلقه را جبراً می کند. من حضور چهره های جوان در جشنواره را خوب می دانم چرا که فرصتی به آنها داده شده تا مطرح شده و توسط جامعه تئاتر دیده شوند. اما این اتفاق یک آسیب هم دارد که باید آن را مدنظر داشت چون همیشه انحصار گرا و احساساتی هستیم و مسئولان و مدیران مان این ویژگی را دارند که با پیش کسوت کار هستند و با جوان های مطلق باید دقت زیادی داشته باشیم. اگر حضور جوانان به صورت طبیعی باشد، خیلی هم خوب است. اگر تئاتر فجر بتواند در سال پنج، شش جوان نخبه را وارد بازار کار کند و فرصتی بدهد تا نامی پیدا کنند، خیلی خوب است. واضح است که خارج از فضای جشنواره ها و در اجراهای عمومی این فرصت به آنها نمی رسد. اما اگر بانام جوان گرایی، جشنورای هم چون تئاتر فجر تبدیل به جشنواره آماتورها بشود، اصلاً چیز خوبی نیست و امیدوارم که این جشنواره این چنین نباشد.

■ به عنوان هنرمند چقدر از خواست همکاران تان در شورا حمایت کرده اید؟

در مدتی که حضور پررنگ در شورا داشتم البته به زعم خودم تلاش کردم که از زاویه دید هنرمندانی که در جشنواره شرکت می کنند در شورا باشم و چون خودم همیشه شرکت کننده این جشنواره بودم و مسائل و مشکلات را به خوبی می دانم برای مثال یکی از مسائلی که مدام درباره آن یادآوری می کردم حذف نظارت دم اجرا از آثار جشنواره بود. کاری که متن آن انتخاب شده و اجرای آن یکبار بازبینی شده نباید در آستانه جشنواره مورد ارزیابی مجدداً قرار بگیرد. این به کار و گروه و همین طور به برگزار کنندگان جشنواره لطمه می زند. نمی دانم که بالاخره تصمیمی در این خصوص گرفته شد یا نه اما من طرح مسئله کردم چون به عنوان یکی از اعضای تئاتر و یا نام نویسنده و کارگردان، کسی که اتفاقاً وجه مثبتی نیز در بین خانواده هنر تئاتر دارد به شورا دعوت شده بودم.

■ آیا اگر یکبار دیگر هم حضور در این شورا به شما پیشنهاد شود می پذیرد؟

بیشتر دوست دارم در صحنه باشم تا در چنین شوراها! دوست دارم در صحنه حرف و ایدام را مطرح کنم. امسال برای حضورم در شورا شرط گذاشتم و خوشبختانه پذیرفته شد اما گاه تفاوت اندیشه افراد ممکن است کار را بی نتیجه کند.

دیالوگ

گفت و گو با مجید امرایی دبیر بخش خیابانی جشنواره ابعاد زیبایی شناسانه تئاتر خیابانی

سالی که گذشت مجید امرایی به عنوان مدیر دفتر تئاتر خیابانی، برنامه های میسوملی را برای رونق این نوع تئاتر در کشور داشت. برنامه هایی که هنوز به طور کامل اجرایی نشده است ولی تاثیر خود را به خوبی در جشنواره تئاتر فجر گذارد. امسال علاوه بر استقبال مخاطبان تفاوت نگاه کارگردان شرکت کننده در این بخش نیز محسوس است.

■ در دوره بیست و نهم جشنواره تفاوت قابل اشاره در بخش تئاتر خیابانی نسبت به دوره های پیش چیست؟

تئاتر خیابانی امسال نسبت به سال های قبل تفاوت بسیار محسوسی دارد خصوصاً در توجه به شیوه های اجرایی شاهد تحول چشم گیری هستیم. اگر تا پیش از این نمایش های خیابانی محدود به حضور دو بازیگر و مبتنی بر دیالوگ بود، امسال این تفاوت تکیه بر ابعاد زیبایی شناسانه ای دارد. امسال حضور نمایش های خیابانی نسبت به سال های قبل کملاً برجسته تر شده است و احساس می شود گروه های نمایشی به مایه تئاتر خیابانی را به درستی شناخته اند. تفاوت نمایش های این گروه ها نیز نسبت به سال های قبل، هم از نگاه مخاطبان و هم از نگاه ذواهلای تئاتر خیابانی کملاً محسوس است.

■ آیا حمایت از گروه های تئاتر خیابانی هم تفاوتی نسبت به سال های گذشته داشته است؟

بله! تکنیک به کار رفته در نمایش ها هم مخاطبان و هم مرکز هنرهای نمایشی را به سمتی برده است که حمایت ویژه ای نسبت به تئاتر خیابانی داشته باشد. به اعتقاد من تئاتر خیابانی الان در آغاز راهی است که از جشنواره بیست و نهم شروع شده و تفاوت های آن را باید در جشنواره های بعدی مورد ارزیابی قرار داد. خصوصاً جشنواره تخصصی تئاتر خیابانی در شهر مریوان.

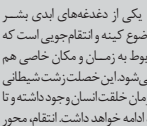
■ چه برنامه ای برای تداوم این حمایت ها در سال آینده وجود دارد؟

دو برنامه از ابتدای سال جاری داریم حمایت از اجرای عمومی آثار خیابانی و ایجاد و احیای فضاهای تئاتر خیابانی؛ که به تبع آن تأثیرات بسیار خوبی داشته و امیدواریم در سال ۹۰ با تثبیت گروه ها و ساماندهی آن ها با بتوانیم قدم های موثر و مثبتی را در این حوزه برداریم.

■ برنامه ای هم وجود دارد که در دور بعدی جشنواره، نمایش های خیابانی ایران با آثار شرکت کننده از دیگر کشورها مورد ارزیابی قرار گیرد؟

یکی از خواسته های ما در دفتر تئاتر خیابانی ایجاد بخش مسابقه بین الملل در تئاتر خیابانی است. فراموش نکنیم تئاتر خیابانی هم اکنون در ایران جزو بخش هایی است که در تکنیک، محتوا و متون خیابانی کملاً ریشه در فرهنگ خودمان دارد. شما کم تر فعال حوزه تئاتر خیابانی را می بینید که با الهام و استفاده از متون خارجی نمایش خود را به روی صحنه برده باشد. این نشان از ریشه تئاتر خیابانی در کشور ما دارد. ■ حساس می شود در این دوره از جشنواره استقبال چشم گیری از نمایش های خیابانی شده از زیبایی چیست؟ اگر به تاریخچه اجرای جشنورای نمایش های خیابانی رجوع کنید متوجه خواهید شد این اتفاق فقط در دوره بیست و نهم نیفتاده است پیشینه ای دارد که در دوره بیست و نهم بروز کرده است.

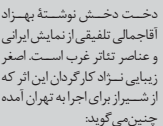
بچه‌های شهرستان
بادست خالی موفق می‌شوند



داستان یقه خرگوشی قصهٔ یک انتقام کهنه رابه تصویر می‌کشد.

[illegible]

شهرستانی هارا هم
تحویل بگیری



است یا این که خیالی بیش نیست.

قرار است که این محتوا در قالب نمایش پرده‌ای شود و از ایجاد مختلف بررسی شود.

فکر می‌کنم که نتادر در کشور ما بیش تر به یک سو شیعی است و همه می‌دانیم که قرار نیست اتفاق خاصی بیفتد. به ما سال به سال جشنواره می‌دهیم، کار برای ما می‌دهیم، عدا می‌مطلب کارهای ما می‌آید و می‌بینند و هیچ اتفاقی نمی‌افتد.

و ما باید بدانیم که نباید منتظر چیزی باشیم اهالی آثار نمی‌دهند هر چند هستند که هر سال در جشنواره در هم می‌آیند و یک دردم مستند کار دارند.

در این میان هرستانی‌ها شرایط سخت‌تری دارند. برای مثال در استان قزوین که در سطح استان برگزار شده و یک ماه اجرای عمومی داشته قطعاً کار خوبی بوده و برای زحمت کشیده شده.

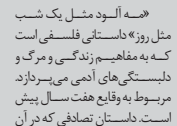
گروهی که از خوبی راز ایله داده توقع دیده شد و قدرتی دار و وقتی در کمال تعجب متوجه می شود که در سی شب اجزا چرخد، نامزد سلولان آنسان برای دیدن نمایش نیامده اند چیزی از امید و انگیزه برایش باقی نمی ماند.

روزها را از زمین تا آسمان بین تهرانی ها و شهرستانی ها فرق است در حالی که اثر یک گروه شهرستانی با یک گروه تهرانی به لحاظ محتوا در یک دردمند.

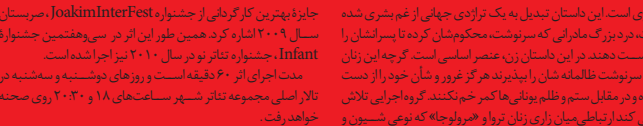
حرف من این است که در چنین شرایطی برای چرا یک گروه تهرانی باید در تئاتر شهر اجزا برود و ما در یک سال درجه سه روی صحنه برویم.

دین مشکل سالن باعث می شود که ما مخاطب هایمان را از هست و بدیهی و از دست دادن مخاطب به معنای از رفتن مخاطب هایمان است که این از مدت مشگله میام.

نمایشنامه‌های قدرتمند نداریم



به اتفاق افتاده و در جریان آن دختر جوانی کشته شده است. بعد از سال رانند به دنبال جسد او می‌دوید و به محل حادثه می‌گرفت. اتفاقات این نمایش واقعی را دانش یک کسب‌نیی بر می‌بویان این دختر و همه چیز بین مرگ و زندگی در جریان است. از طرفی یاکار گران این اثر را مجازا برای تبرهن توضیح می‌دهد که از طرفی تا طبیعی است و در عین حال که نگاه شخصی همه به روال دارد این اثر مدرن قصه دارد با نگاه تازه زندگی و مرگ است. نکته دیگر این است که پس از مرگ و جاودانگی اصلی اثر بی‌پایان می‌باشد. من سعی کردم که نمایشنامه‌های خود را از انتخاب آهنگ اما با فقر نمایشنامه مواجه هستم. نمایشنامه‌های قدرتمند می‌روم و نمایشنامه‌های غمناک با صورت ذوقی می‌توانند و در زمان از نمایشنامه‌های نمایشنامه‌های که امروز در نمایش بر ستان کوتاه هستند و ویژگی‌های ادیب درام از انکار. در نمایشنامه به بیشتر دغدغه‌های درام طرح می‌دهد و ما بر این تحلیل آن مواجه هستیم. تاتاری که امروز در سال‌های شهر روی می‌روند که هر دارنده تحلیل دارد و نه نقطه اوج انتقادی به گونه کار دارم و صد کردن جنشواره است در چند سال شسته و پسر این اثر بود که من هم هایلان را به شورای تئاتر می‌بویان می‌دایم و بعد از ترویج می‌توانستیم اجرای عمومی می‌روم اما در حال حاضر برای ترویج اجرای عمومی باید از بی‌پایان و همه چیز این اثر جنشواره زندگی را همه دارنده



Joachim InterFest، جشنواره کارگردانی از جشنواره مریتستان، سال ۲۰۰۹ اشاره کرد همین طور این اثر در سی و هفتمین جشنواره Infarad، جشنواره تئاتر نو در سال ۲۰۱۰ نیز اجرا شده است. مدت اجرای اثر ۶۰ دقیقه است و روزهای دوشنبه و سه‌شنبه در مدتی مجموعه تئاتر شهر ساعت‌های ۱۸ و ۲۰:۳۰ روی صحنه خواهد رفت.

مصائب زنان تروا / ایده پرداز / Salvatore Tramacere / کارگردار
Gaetano Pizzicato و / نویسنده / Salvatore Tramacere
/ Antonio Pizzicato. Salvatore Tramacere
Angelo Piccinni / طراح نور / Antonio Pizzicato / موسیقی

مویه گساری

برای مردمان ناشناس

■ نگار خان بیگی

نگاهی تطبیقی به دو اجرا از نمایشنامه «خانمچه و مهتابی» به کارگردانی هادی مرزبان و مسعود دلخواه



مفکوت نوشته شده است.

خانمچه و مهتابی از جمله آخرین آثار شارلوان رادی است. او که همواره در محدوده رئالیسم قلم‌فرسایی می‌کرد در چندین متن خود از این محدوده پسی را پس و پیش برده تا محک دگرگون‌سای را به مخاطبانش نشان دهد. نمایشنامه‌های «قله عالم» و «هملت با سالاد فصل» دو اثر دیگر اوست که همانند خانمچه و مهتابی در فضایی

مفکوت نوشته شده است. رادی در این متفاوت نوشتن به دنبال جست و جوی فنون دیگر نوشتاری است تا به عنوان نویسنده‌ای تک بعدی در عالم ادبیات نمایشی شناخته نشود. از سوی دیگر در این متن فضاهای نسبتاً مدرن و حتا جلوه‌ای از پسامدرن را پیش روی خوانندگان و تماشاگران اجرای آثارش قرار می‌دهد.

خانمچه و مهتابی در برگزیده تکنیک سیال ذهن و تداعی معانی است. البته در اینجا یک زن به نام «خانچون» بیاتگر زندگی سه زوج است که به مانند خودش نازا و سترون هستند. همایون و لیلای قشر بالای جامعه و اشراف زاده، سامان و ماهرو از قشر متوسط و روشنفکر و آموتی و گلین از قشر پایین جامعه که هر یک به نوعی در این دنیا با مصیبتی چون نازایی دست به گریبان خواهند بود. مصیبت و نازایی از این حیث است که همه، داشتن کودک را به عنوان پشت و دامنه نسل خویش لازم و ضروری می‌دانند. این مسئله ریشه در ناخودآگاهی جمعی و نظام مردسالارانه دارد که فرزندان شدن به ویژه فرزند دکتور را از الزامات یک زندگی خوشبخت تلقی می‌کنند و در غیر این صورت افراد نازا را «جلق کور» و «هی پشت» می‌نامند. شاید بخشی از جامعه امروز از این مصیبت به لحاظ روشن‌شدگی خود را امیرا ساخته است اما همچنان از این مصیبت بخشی بزرگی از جامعه رنج می‌برد.

برخی از افراد جامعه نیز هنوز این مصیبت را بالای جان خود تلقی می‌کنند. خلوه‌هایی به دنبال سعادت‌آباد رویای خود می‌گردند و حالا هر یک در این سعادت آباد زندگی می‌کنند و با آمد و شد به آن هستند. هادی مرزبان در وفاداری به متن اکبر رادی بر آن است تا مویه مورق‌تخت خود از متن را به اجرا در آورد اما خویش دلخواه وفادارانه نیست و تا حدی نیز در متن رادی دست می‌برد که بازآباد می‌کند اما در مجموع خطوط اصلی متن را حفظ می‌کند. او نمی‌خواهد در چهارچوبی دیده شده حرکت کند اما در جاهایی ناگزیر است که آنچه در متن هست را به اجرا در آورد. دلخواه جمع آدم‌ها را در جاهای مختلف عبور و مرور آنان در خیابان یا حضور در عروسی دختر دهاتی حذف می‌کند. این روند اجرا را به سمت فضاهای جمع و جور می‌برد که اگر دلخواه آن را در صحنه‌ای نیز رعایت می‌کرد حتماً اتفاقات خفایندگی در اجراش می‌افتاد.

هادی مرزبان به بیان جریان سیال ذهن می‌پردازد. دلخواه هم در اجراش ویژگی این را دارد اما بر وجه صحنه به ویژه در مقدمه نمایش؛ تا آنکه بیش‌تری می‌کند. البته مرزبان در صحنه مرد حاکم که در اجرای دلخواه کاملاً حذف شده به فضای کاملاً سورئال توجه محض دارد. دلخواه این فضا را در یک قاب‌عکس که این خانواده در آن هستند شکل می‌دهد. با شکستن قاب‌عکس آدم‌ها یا در آسایشگاه می‌گذرند و ذهنیت سیال خانچون را تداعی می‌بخشد.

ضربانگ اثر مرزبان نسبت به دلخواه کمی تندتر است و همین باعث می‌شود با توجه به بلندتر بودن زمان اجرا نسبت آن اصلاً کش‌دار دیده نشود. اما اجرای دلخواه در دقیق اولیه تا رسیدن به بازی آموتی و گلین چندان دلچسب نیست با ضربانگ برقراری ندارد. گروه هادی مرزبان شناخته شده‌تر از گروه بازیگران دلخواه است. شاید به ظاهر این



■ رضا آشفته

در برابر هم

خصوصیت، بازیگران اجرای مرزبان را بیش‌تر مطرح کنند. دلخواه هنوز تکلیف خود را با بازی‌ها روشن نساخته است. محبوبه بیات یکی از اصلی‌ترین نقش‌ها را بازی می‌کند که در این اجرا روند مشخصی ندارد. اوست که به همه جریان‌ها شکل می‌دهد و در نبود اوست که ضربه‌ها هم دچار اختلال خواهد شد. اما در مقابل، گلاب آدینه با ادا در دست بر آن است شور و حالی داشته باشد بر خلاف میزبانی واقع در آسایشگاه آدینه از یکتاخانی برهیز می‌کند و مدام خود را با بازی متفاوت و متنوع در گیر می‌کند. همین، البته بازی او را نمایان می‌سازد. البته تخت شدن صحنه در اثر دلخواه نیز بر این یکتاخانی و برهم‌ریختگی ضربه‌ها هم تأثیر گذار است. اما در نمایش هادی مرزبان سطح شبیدار به علاوه نور و بازی، با آن که چیزی جالبه جانی شود بر این تنوع صحنه‌ای تأکید دارد. از سوی دیگر در پایین سطح شبیدار اجرای مرزبان بازی‌هایی طراحی می‌شود و رفت و آمدهایی دیده می‌شود. اما در اجرای دلخواه این اختلاف سطوح به دلیل کم بودن ارتفاع و عرض سالن چهارسو چندان محسوس نیست. هر چند در دقیق اولیه این فضای تنگناگنگ ارتباط باسته تری را با تماشاگر می‌گرفت که همین فاصله در اجرای مرزبان ملغ از القای حس بازیگران و نقش‌ها در دقیق اولیه می‌شد.

در اجرای هادی مرزبان از بازی‌های دو نفره می‌توان به بازی صبا کمالی (لیلا) و ایرج راد (همايون) اشاره کرد که تلاش برای ارائه بازی در آن مشهود بود. در اجرای دلخواه رویا یختاری (گلین) و افشاریان (آموتی) بیشترین انرژی را صرف بازی خود می‌کردند. این دو توانستند برای دقیق‌ی اجرا را اجات دهند. به خصوص رویا یختاری که در بازی نقش گلین، سنگ تمام می‌گذارد. همین دو نقش را در کار مرزبان، فرزانه کمالی (گلین) و سیروس همتی (آموتی) بازی می‌کردند. در آنجا هم جانب بود اما ارائه نقش به شکل تب بود چرا که هر دو بازیگر به لحاظ سن و سال با نقش‌ها فاصله داشتند و هیچ راهی جز این هم نبوده است. در شیوه طبیعت‌گرایی سه سال و همسانی‌های دیگر در القای یک بازی درست، خیلی موثر است. رویا یختاری تکاپوی بسیاری می‌کرد تا در صحنه جولان بدهد. همایون و لیلای دلخواه با بازی حمید دهانی و الهام شکیب کاملاً کم می‌آورند. هم انرژی نداشتند و هم حضورشان بازی به هر جهت بود. آن اشرافی‌گری و احساسی تکبر فروخورده شده در بازی‌هایشان مشهود نبود.

در هر دو اجرا هنوز ماهرو و سامان به شکل بایسته در نیمه‌هاست. در اجرای مرزبان سیمین تیرانداز و یار تا یاران کاملاً خودشان را بازی می‌کنند. در اجرای دلخواه نیز گیلدا حمیدی و اشکل صادقی هنوز راه دارند تا با درک والایی این دو نقش را در همسویی با هم بدهد. بهرستان بازی، در پایان‌روند البته گروه دلخواه همگی در ابتدای راهند و هنوز تمرین‌هایی را باید پشت سر بگذرانند تا در اجرای عمومی موفق باشند. خواه ناخواه ایرادهای اجرای آنها تا این مرحله از تمرین‌ها مری عدلی است.

مرزبان مار واقعی را در پایان نمایشش می‌آورد اما دلخواه با پارچه سیاه آن را تداعی می‌بخشد. دلخواه در دقیق‌ی روال معمول متن را با بازی در بازی از بین می‌برد. مثلاً گلین و آموتی نقش ماهرو و سامان را بازی می‌کنند که این خود باعث ایجاد طنز در اثر می‌شود. اگر بخوایم همین طور بردار اختلاف این دو اجرا بگیریم راه به جایی نخواهیم برد. بالاخره دو کارگردان بر آن بوده‌اند تا خانمچه و مهتابی را به صحنه بیاورند و در این مسیر موفقیت‌هایی داشته و در عین حال از کاستی‌هایی در قیاس با هم آثارشان رنج می‌برند. هر دو کارگردان در مقایسه با هم بر آن بوده‌اند تا دنیایی رادی را از منظر خود به نمایش بگذارند. مرزبان تکلیش متن است و در اجراش رادی نمایانده می‌شود. در اجرای دلخواه رادی به روایت دلخواه بیان می‌شود. البته هنوز دلخواه باید کار خود را ورز بدهد و گر نه تا این حد پسند کردن رضایت بخش نیست. مرزبان هم به هر تقدیر اجراش تمام شده اما اگر قرار باشد دوباره آن را به صحنه بیاورد باید تغییرات بایسته‌ای را در اثرش ایجاد کند. دست‌کم مقایسه این دو اجرا باعث می‌شود بهتر درباره اجرای خود مآورد بدهد. این دو اجرا و مقایسه آن دو رقابت بیش‌تری را بین گروه‌ها ایجاد می‌کند و حایر منتقدان هم این امکان را می‌دهد تا به دایره بهتری از شرایط اجراها دست ببرند. واقعا در دیدن یک اثر بسیاری از خطاها دور از چشم می‌ماند اما در این مقایسه‌ها هست که بهترین‌ها و مطلوب‌ترها بیش‌تر نمایان می‌شود.

سازمان – تئاتر

سازمان بین‌المللی صحنه پردازان معماران و تکنیسین‌های تئاتر

■ اران قادرپور

این سازمان به منظور ترغیب، تبادل ایده نوآوری و توسعه همکاری‌های بین‌المللی صحنه‌پردازان و نیروهای متخصصی که از اجرای زنده پشتیبانی می‌کنند، بنیان نهاده شد. مراکز این سازمان در ۲۷ کشور از سراسر دنیا با مجموع ۲۰۰۰ عضو و ۶ کمیته فعال که پروژه‌های متنوعی را در عرصه‌های آموزشی، تکنولوژی، صحنه پردازی، تاریخ و تئوری، انتشارات، ارتباطات و معماری انجام می‌دهند، فعال هستند. این سازمان با مراکز مهم تئاتری در سراسر دنیا همکاری دارد از جمله: موسسه تئاتر بین‌الملل، انجمن تئاتر بدون مرز که در سال ۲۰۰۳ تاسیس شد، وب سایت در حرکت www.on-the-move.org که اطلاعاتی در مورد تئاتر، رقص، موسیقی و دیگر هنرهای نمایشی را در خود دارد. نشریه انجمن کنیخته‌ها و هاو - موزه‌های هنرهای نمایشی و اتحادیه بین‌المللی پژوهش تئاتری. سازمان بین‌المللی صحنه پردازان، تکنیسین‌های تئاتر در سال ۱۹۶۸ به ریاست «جی موریر» و «توماس دگاتانی» در پاریس تشکیل شد. هم‌اکنون دفتر مرکزی آن در تایوان قرار دارد. این سازمان در پی کنجکاو هنرمندان جهانی به عناصر بصری تئاتر، شکل گرفت. آشنایی با اهداف تاسیس موسسه بین‌المللی تئاتر (ITI) که بعد از جنگ جهانی در سال ۱۹۴۸ در پراگ به عنوان یکی از سازمان‌های غیردولتی وابسته به یونسکو، می‌تواند روشنگر انگیزه‌های ایجاد سازمان معماران تئاتر باشد. انجمن ITI سعی در تاسیس بخش بصری تئاتر، شامل طراحی صحنه و لباس داشت که به هر حال این تلاش با شکست مواجه شد. البته هنوز برخی اوقات نمایشگاه‌های بین‌المللی مانند دوسالانه هنرهای بالاستیک در پاریس برگزار می‌شود. کشور چک نیز در زمینه صحنه فعال ظاهر شد. برای مثال، برگزاری دوسالانه سلوویولو. اعضای موسسه این سازمان از کشورهای چک، کانادا، مجارستان، آلمان و آمریکا هستند. برنامه‌های آینده این سازمان عبار تنداز: کارگاه صحنه که فرصتی است آشنایی برای آشنایی دانشجویان با هنرمندان حرفه‌ای در زمینه طراحی، نوآوری‌های طراحی، تکنولوژی، کارگاه نور، رسانه دیجیتال، پروجکشن، طراحی صدا، لباس، عروسک، صحنه، امور فنی تئاتر دراماتوزی، کارگردانی، معماری تئاتر در دانشکده هنرهای نمایشی پراگ که از تاریخ ۱۵ ژانویه تا ۱۵ فوریه برای ثبت نام مهلت دارد. هزینه کارگاه یک روزه حدود ۳۰ یورو است. علاقه‌مندان برای ثبت نام می‌توانند به سایت www.pqcz مراجعه کنند.

هشتمین مسابقه معماری تئاتر OISTAT در سال ۲۰۱۱، رقابتی به صورت ۴ سال یکبار است که این سازمان، برای دانشجویان و صحنه پردازان OISTAT سازماندهی شده است. دوستان علاقه مند برای اطلاعات بیشتر می‌توانند به آدرس WWW.OISTAT.ORG مراجعه کنند. در این برنامه قرار است رقابت کنندگان فضایی را برای تئاتر طراحی کنند.

رئیس OISTAT «ویوس جنسن» از کشور هلند است که بیش از ۲۵ سال سابقه کار در تئاتر ملی و همکاری با گروه‌های بین‌المللی دارد. کمیته اجرایی این سازمان از ۸ عضو تشکیل شده، همچنین این سازمان هشت کمیسیون شامل بخش‌های زیر دارد: معماری، آموزش، تئوری و تاریخ، انتشارات و ارتباطات، تکنولوژی، لباس و صحنه، صدا و نور. این کمیسیون‌ها سالی یکبار جلسه برگزار می‌کنند. همه مراکز موظف هستند هیاتی را برای شرکت در جلسه سالیانه بفرستند. علاقه‌مندان می‌توانند بصورت فردی نیز در این جلسات شرکت کنند. این جلسات بر پایه تبادل آرای اعضای آن است. هر چهار سال یکبار هم انتخاباتی برای تعیین رئیس کمیسیون برگزار می‌شود. از سال ۱۹۶۸ تا ۱۹۹۲ دبیر کل سازمان با حمایت وزارت فرهنگ چک در پراگ مستقر بود. از ۲۰۱۱ تا کریس لیوورت توسط این وزارتخانه حمایت می‌شود. از ۲۰۰۱ تا ۲۰۰۴ جیفر واکر این سمت را برعهده داشت که حمایت ملی از وی را نیز وزارت فرهنگ هلند برعهده دارد. در سال ۲۰۰۶ کمیته اجرایی به همراه هیات دولتی (مشتمل از کمیته اجرایی و تمام‌روسی کمیسیون‌های کاری که در سال یکبار جلسه دارند) توسط کشور تایوان حمایت شدند. رئیس جدید اجرایی وی «هنر چلنگ» است. در سال ۲۰۱۰ جلسه هیات دولتی از ۲۱ مارچ تا ۳۰ آوریل در شهر کلساس، مسوری تشکیل شد. کنگره‌ها هر چهار سال یکبار برگزار می‌شود و اعضای آن اسامی رزمن ۲۰۱۱ در پراگ جلسه دارند. کنگره انتخاب رئیس، اعضای کمیته اجرایی و تغییر وضعیت را در دستور کار خود خواهند داشت. جلسات OISTAT در کشورهای مختلف برگزار می‌شود به عنوان مثال در سال ۲۰۰۴ در استانبول، در سال ۲۰۰۶ در بوکوها، در ۲۰۰۷ در ونکوور، سال ۲۰۰۸ در هلستینکی، سال ۲۰۰۹ در مسکو و ۲۰۱۰ در پکن برگزار شدند.

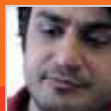
ارتباط با سازمان بین‌المللی صحنه پردازان، معماران و تکنیسین‌های تئاتر

International Organization of
Stenographers, Theatre Architects and
Technicians
www.oistat.org
المان
تلفن: +۷۷۲۶۰۰۸۸۲ (۰۸۸۶)
تلفار: +۷۷۲۶۲۰۰ (۰۸۸۶)

نگاهی به نمایش «در بیشه» نوشته «ریونوسکه آکوتاگاوا» و کارگردانی «جواد نمکی»

اسیر «دریشہ» کابو کی

■ محسن حسن زاده



این بازیگر بیست گاهی در طول روایت شخصیتی که روایت
 درباره او می‌شود و خود راوی می‌شود؛ و داستان را برای می‌برد.
 این اصل این است که می‌توان به فضاهای کلی نمایشی نیز رسید اما
 یعنی اگر چه کارگران در روایت داستان اسیر شیوه نمایشی
 می‌شوند اما آنجا که فضا به تصویر می‌ماند نمایشی را در خود
 قرار از اصول کلی و رتبه‌ها جدا می‌کند؛ نمایشی را به خود خود
 و از این جهت مثلاً در صحنه نبرد در «هوسا بیلان» یا «خاجومورا»
 تصور کردن ضربات «خاجومورا» و «هوسا بیلان» نیازمند
 حضور یک صحنه گردان است که نمایانگر «شیوه نمایش» در «هوسا بیلان»
 را تغییر دهد و کارگران به انتخابی از این کار برآمده
 شود؛ در مجموع کارگران اجازه می‌دهند تا نمایشی اگر چه
 قاعده‌شود مگر در بهره‌گیری از شیوه نمایشی کلیوی؛ جواد
 انگشتی به دلیل تسلطی که بر کلیوی پیدا کرده در سراسر از
 نظم نمایش نبرد فاعده خود کلی نمایشی خود را فراموش
 کرده و اساساً به این موضوع فکر نمی‌کند که در مواجهه با
 کلی نمایشی که بر می‌سازد شیوه نمایشی او بی‌شرعی باشد
 نهاده، شهود معرق مانند خود نمایش کلی که بی‌شکمی به
 نمایشش می‌انجامد؛ در واقع زمانی که فاعده و کارکنان این
 نمایش کلیوی به کمک فضاسازی و پیش‌پرداخت می‌خیزد
 یا موجد عدم آگاهی نسبت به این شکل از نمایش است (رافهم
 می‌تواند نیز در راستای روایت داستان است و به تصویر بسازی
 اثر تک می‌کند اما این جایی که کار فراتر از مفهومی به این
 شیوه خاص نمایشی عرضه شود نمایشگر نه تنها آن را متوجه
 نیست بلکه آن را فاضله می‌گرداند؛ می‌تواند هر چند نقطه
 نشود که به کلیوی و نمایش او را به نمایشی این شیوه نمایشی
 می‌کند. ضرورتی که کارگران می‌توانست نمایشی را متوجه
 آن نکنند و این نمایشی که فاعده تمام آگاهی خود را در کلی
 پیچ می‌زند؛ آنجا که شهود بازیکنان داستان به دست می‌آید

[illegible]

■ علی رضا نراقی

هرا س و بخرن و جدوی حاصل
بر افتادگی اسنان از اسنان برین
بماندنی است در طول اجزای اول
س از نمایش «لو» ذهن را بر گیر
سکوت و سکینه و تامل نامهای
خوبی است در مثل حفظ لکات
از ناگاری جاندانی دارد که در راه
و ابتدائی و انبوهی که برین حسنه
سطح حرکت را بسوی بر و بری که
خوبی بیانگی کند شدن او از زمین
است عوج از سر پستی آدمی
هم زمان با سحر و با تعظیم و اسلوب
که، در دلیل اصلی هراس آدم نمایش
دست ساز اسنان از اسنان است و نام
«لو» رومر است از اسنان که عوج را
از زمین سوار می برد، آهنگی اصلی آن
و اسباب اصطلاح آدمی است که تمام
الفاظ اصطلاح آدمی اسنان از اسنان
«لو» سیر حرکتی شخصیت است
و بیگانه و بد رفتاری تازه و انسانی
فراموشی و بد رفتاری است هراسی
ANNA که در انتها با حروف درشت
نامش در تصویر است که از زمین
می دهر سفر «لو» به فضای آبی است
از سفری آفاقی و بیرونی به سفری
اندک از نمایش دهنده از زمین و تمام
نگاه آدمی بر سوار بر زمین و تمام



نگاهی به نمایش «لو» به کارگردانی کلودیاسوراس

فضای تحمل ناپذیر هستی

نگاهی به نمایش «توهم»
نوشته و کار خسرو بامداد

سنت؛ نگاه بد، اجرای خوب



■ بهزاد آقا

این یادداشت مرون نمایشی نمایش توهم به نویسندگی و کارگردانی خسرو بامداد است. اما احتمالاً برخی از ایده‌های این نوشته‌ها بدین اجراهای دیگری جشنواره هم صادق باشد. بیش و بیش از هر چیز باید بدن اجرای مذکور نکاتی به ذهن می‌رسد که اصولاً ارتباط مستقیمی با این اجرا ندارد و بیش تر به فضاهای مفاهیم عمومی تئاتر ما مربوط است. شاید نگارنده این سطور بتواند با تمرین و حصول آرامش اعصاب، وارد دنیای اثر شده و دست کم سوال‌های خود را راجع به اجرای «توهم» مطرح کند؛ اما؛ عجالتاً درگیر این مسئله است که چه از تباطعی میان حوزه یا نمادهای مختلف تئاتر ایران وجود دارد؟ مثلاً در دانشگاه، یا در بازار تئاتر یا گفتمان رسانه‌ای چه می‌گذرد و این‌ها چه ارتباطی با اتفاقات روی صحنه دارند؟ و از آن جایی که دست کم تا این لحظه آرامشی در اعصاب صاحب این قلم حاصل نشده، ایده‌ها، پرسش‌ها، نق‌ها و این چیزها را همچون تخیلی، اختیار رها کرده، روی کاغذ می‌آورد که دست کم این مزیت را برای مخالفان این یادداشت (که کم هم نخواهند بود) دارد که بگویند مسئول نیست. چه اتفاقی در تمامیت تئاتر ایران به عنوان یک نهاد روی داده که نهاد‌های خردتر یا کوچک‌تر ارتباطشان را به کلی از دست می‌دهند؟ پاسخ روشن نیست ولی واضح است که در تئاتر ایران یک نوع از دحام مفاهیم، عقیده

و روش شایع شده که بیش تر از این که موجب یک «پولی فونی» دموکراتیک باشد، نوعی از بروز اغتشاش و فقدان جریان اصلی است. در واقع جریان اصلی در تئاتر ایران بالاتکلیفی است. هیچ جریان فکری یا گرایش سلیقه‌ای خاصی حاکم نیست؛ جز سندر، مزبایی شناختی مفاهیم غیرتئاتری، گرایش‌های مستقل فکری یک‌ساز می‌زنند، آکادمی تئاتر یک آواز دیگری می‌خواند و جریان تولید حرفه‌ای رفتاری بی‌ربط، به این دو نشان می‌دهد. روزگاری می‌گفتند از مباحث فکری و جدی روز دنیا بی‌خبریم و مهم ترین مطالب نشریات تئاتری «نغز به در مالزی است» اما حالا «ریچارد شکنر» و «مانفرد فیستر» و «بار کر» به فارسی در دسترس اند و فلسفه رانسیر مدخل ورودیه آخوندزاده و میرزاده عشقی شده است. نتیجه‌ها اما توفیری نگرده و نظام آموزش تئاتر به شدت ناهمگن است. در دو کلاس؛ در دو دانشگاه تئاتری در پایتخت که کم تر از یک کیلومتر فاصله دارند دو جور «آشفتنگی» درس داده می‌شود؛ و نه دو جور نظام. گفتمان نقد هم وضعیت پیدااست. بد نیست با رندی اشاره‌ای کنیم به نقدهای همین بولتن؛ بحث کیفیت و سلیقه نیست، موضوع، فقدان استراتیژی است؛ کمبود نگر، در جامعه‌ای که احتمالاً تنها یکی دو درصد مردم تئاتر می‌بینند هم چنان در گرایش‌ها و موج‌های ظاهری، تئاتر هنری، دست بالا دارد و تئاتر سرگرم کننده یلوازی به نام «میتزل» زیر تیغ نقد می‌رود. باین همه، هدف از ردیف کردن این جملات به جز افزودن بر تعداد کلمات چیست؟ هدفی اگر در کار باشد مربوط است به تصور حاکم بر نمایش «توهم». صرف

نظر از ضعف‌های متن و بازی؛ و به ویژه بازی، آنچه بیش تر اهمیت دارد فرایند حاکم در تربیت و تولید چنین اجرای است. ممکن است خیلی اوقات بازی یا متن یا هر چیز دیگر خوب نباشد اما این متفاوت است از تصور یا تفکری که منجر به بازی بد یا دیالوگ نویسی بد می‌شود. این که خیال کنیم برای هر حرف باید به زور حرکت یا میزانشی طراحی کرد عملاً چیزی جز تحمیل تکلف یا تصنع نیست. ارزش‌های بصری یا حرکتی جای خود؛ اما حرکت اجباری آن هم در تمام طول اجرا عملی چیزی جز حذف مفهوم حرکت نیست. وقتی سکونی نباشد حرکت جمعی برای اندازه گیری نخواهد داشت. همین طور سکوت، که عنصر مفقود این نمایش بود. مثلاً هیچ لزومی ندارد بازیگر سه بار فریاد بزند «همه درها بسته است» و اتفاقاً می‌توان یک بار گفت و این مسئله خیلی پیچیده‌ای نیست. نه نیازی به ترجمه و ریچارد شکنر دارد و نه مطالعات پر فرور منی. تمرکز و تفکر (منظور، فقط در بازیگری نیست) با کمی چاشنی خلاقیت، همه این مسائل را حل می‌کند. دلیل این واقع خودگی هر گروه یا سلیقه‌ای در نگاه بسته خود است و این نوشته ناظر به همین موضوع است که شاید ظالمانه نمایش توهم را برگزیده است. گروه اجرای مذکور استنباطی، مرکب نمی‌شوند بلکه می‌پندارند که واقعا بازیگر باید مثل دیپلورهای فیلم‌های حماسی صحبت کند و اگر جز این نباشد خلاص است. در واقع اشتباه در گفتمان‌هایی است که حاصل نبود سنت در مهارت‌های کم شده یا فراموش شده تئاتر ایران است. توهم اصلی همین جاست بد نیست جایزه‌ای

تعیین شود برای کسی که موفق شود بیابد چه کسی گفته بازیگر باید «ایست صحنه‌ای» داشته باشد. زمانی هوشنگ کاووسی در نقد فیلم «باشو...» نوشت: «سوسن تسلیمی هیستریک است، یا دین «توهم» می‌توان گفت «هیستری» هم امری نسبی است، جای کاووسی هم خالی مشکل اصلی «توهم» بیش از این که در طرح متن و ایده‌های کارگردانی یا اجرای نادرست آن‌ها باشد. در انتخاب این تصمیمات است. در تصور گروه نسبت به بازیگری و کارگردانی است. در واقع اجرا به خوبی از پس همه چیز برمی‌آید اما از پس تصورات و پندارهای نادرست نسبت به مفهوم نمایش. باین دید که بر نمایش حاکم است احتمالاً بیان معمولی دیالوگ‌ها یا نشستن بر صندلی و حرف زدن و یا سکون بیش از حد، غیر قابل بخشش است. و این تضاد و سر در گمی نه ناشی از تضارب نظری آرا بلکه ناشی از عقلی است که ظاهراً رسم رایج تئاتر زمانه ماست؛ عدم تباط و تبادل تجربه میان خرده نهادها. امر در اما تیک در جشنواره که معنی دارد. در بازیگری چیزی دیگر، در دانشگاه کاملاً متضاد و در هر جای دیگر چیزی منحصر به فرد، و این بی شک، محصول نبود سنت است؛ نبود تجربه و سنتی که گفتمان یا نظام مشخصی تولید کند تا دست کم به بتوان به این پرسش پاسخ داد که تئاتر کدام می‌باشد؟ البته نمایش «توهم» لحظات اوج یا حاوی ارزش هم دارد که در این یادداشت قربانی نق زدن‌های نگارنده برای بیش بردن ایده یادداشت است. توهم در اصل پهنای آن بود برای بیان پارادوکس‌های ناشی از فقدان سنت در این تئاتر.



■ امین عظیمی

بازخوانی‌های محمد چرم‌شیر از متون نمایشی و ادبی در سال‌های اخیر بر کشف و تجربه‌گری در حوزه ظرفیت‌های مونولوگ استوار بوده است. چرم‌شیر تلاش می‌کند با خلق زبانی شاعرانه و در عین حال کنش‌مند به جراحی و بازآفرینی الگوهای روایی و شخصیت‌پرازانه آثار میداد دست بزند. او با خلق نوعی زبان در اما تیک اول شخص، گسسته درام و در امتداد آن، اجراهای برآمده از آثار خویش را به بستری برای حرکت مخاطب در هزارتوی مفاهیم ذهنی بدل می‌کند. در حقیقت چرم شیر با انتخاب، تکثیر و گسترش یک تم یا مفهوم ذهنی، بنایی از واژگان را می‌آفریند و این آزادی سخاوت‌مندانه را در اختیار کارگردانان متون خویش قرار می‌دهد تا ناول زیبایی‌شناسانه خویش از متن را آن گونه که می‌خواهند بیاورند. حال این رویکرد اجرایی است که می‌تواند بر دامنه اثرگذاری و بالفعل شدن ظرفیت‌های ارتباطی آن بیافزاید و یا متن را در محدوده‌ای درگ نداشته صورت‌بندی کند.

بازخوانی اخیر محمد چرم‌شیر از ادیپوس در کلئوس (سوفوکل)، حائز تمای و ویژگی‌های ذکر شده است. متن «نامه‌هایی به تب»، برای کارگردانی چون سیامک احصایی که همواره چیدمان صحنه و پرداخت بصری اجرا به عنوان یک اولویت زیبایی‌شناسانه در آثارش مطرح بوده است امکانی خارق العاده است؛ اما؛ طرفه این جاست که آسیب کلان اجرا نیز از همین نقطه آغاز می‌شود. احصایی از متن به مثابه بومی برای ساخت تصاویر و ایده‌های فرمی خود بهره می‌گیرد اما توجه چندانی به ماهیت رسانه‌ای تئاتر ندارد و ایده‌های برای توسعه متن در محور تعامل با مخاطب تدارک ندیده است. برای او مخاطب ناظر منفعل است که می‌بایست با تصاویر، اصوات و جلوه‌های بصری بمباران شود. آن گونه که ممکن است تماشای یک تابلوی نقاشی یا اثری تجسمی نتواند ساعت‌ها مخاطبی را میخکوب کند اما تجلی این فرایند زیبایی‌شناسانه در تئاتر، به نوعی محدود کردن متن منجر شده است. سیامک احصایی به جای تامل و عنایت‌بخشی به متن چرم‌شیر در دام تزئین آن گرفتار شده است. حتی حضور بازیگران بر روی صحنه نیز ماهیتی تزئینی دارد و طراحی کنش‌های جزئی برای هر یک

از آنها – که با هدف رشد کنی ظرفیت‌های تصویری اجرا صورت پذیرفته است – جز تحدید تمرکز مخاطب دستاوردی ندارد. به خاطر بیابورید لحظاتی را که هر یک از بازیگران با تعامل با شخصیت نوازنده – انگیندو دارش – کنشی متضاد با آنچه توسط پارمونولوگ‌های بیان می‌شود به نمایش می‌گذارد. اجرای احصایی در حقیقت شعیبدای بزرگ برای مقهور کردن مخاطب است و این امر ریشه در بیماری زمن تئاتر ما یعنی فقدان حضور صحنه‌ای دارد. هیچ یک از کنش‌های جاری در اجرای «نامه‌هایی به تب» در لحظه شکل نمی‌یابد، ماهیت زمانی و مکانی اجرا قادر نیست در پلنبشی در هم آمیخته نور رنگ‌ها پیکرهای زنده و جاری را بیابد. همه چیز در ترکیبی مرده‌وار و موزایک، تنها می‌کوشد در دلمان استعاره‌ها و نمادهای پناه بگیرد و از نقش سازنده مخاطب در تولید معنا و شکل غافل است. مخاطب در برابر در بسته اجرا می‌ایستد. کلمات جاری در متن چرم‌شیر او را دعوت به همراهی می‌کند اما تعین حاکم بر صحنه - در عین تحرک کاذبش – او را وادار و تنها باقی می‌گذارد تا نام‌هایی به تب به تجربه‌ای تک بعدی در زمینه تصویر سازی بدل شود.

نگاهی به نمایش «نامه‌هایی به تب»
نوشته محمد چرم‌شیر
و کارگردانی سیامک احصایی

در بسته



نگاهی به نمایش «آناپاسی» به کارگردانی «آلدو پاسکرو» و «زیوسپ مورون» از ایتالیا

انفصال با وجود زبانی نمایشی

■ **محسن حسن زاده**

است. قرار می‌گیرد. در واقع اینجا جزایر نمایشی در ذات مقابله شرکت می‌کنند. حرکت موزون در مقابل موسیقی و کلام گذشته از این در بعضی از لحظه‌های نمایش، یک رست می‌تواند نشان‌گر عکس‌العمل نیروی شر شود. پس هر ریت‌موزر باعثگی عکس‌العمل مشخصی را در قالب یک رست مشخص به همراه دارد. در واقع در اجرای «آناپاسی» حرکت موزون و نمایش دادن نیروی شر تنها نشان‌گر چیرگی یا غلبه است و در انتخاب فرم، تابع نوع عکس‌العملی است که از طرف مقابل باز می‌شود. آنچه در ورای تحلیل فرمی اثر و پیدا کردن عنوانی برای نمایش قابل اهمیت است، صحبت از شکل‌گیری فضای یک نمایش آیینی است که مشخصاً کارگردان به دنبال آن است. همان‌طور که اشاره شد گذشته از عناصر نمایشی، نشانه‌های مشخص یک نمایش آیینی نیز در اثر دیده می‌شود. نشانه‌هایی مانند موزیک بیری، رنگ قرمز و حتی ابزارهای موسیقایی همانند طبل و سنج و بهره‌گیری کارگردان از آنها همه در راستای فضا سازی یک نمایش آیینی است.

به شکل ابتدایی خود تقلید از حرکات و آواهای حیوانات نیست، بلکه از منطق و زیبایی‌شناسی خاص خود بهره می‌برد و از این رو می‌توان نام نمایش‌های انتقاطی یا تریکی را روی آن نهاد. نمایش «آناپاسی» با حضور بازیگر نیروی شر بر روی صحنه آغاز می‌شود که گذشته از حرکت موزون از نشانه‌ای آشنا (برچم قرمز) برای نشان دادن شخصیت خود استفاده می‌کند. در اینجا حرکت نیروی شر یک حرکت موزون ناب است که در اولین رویارویی با دسته ارتش می‌توان آن را فهمید. واژه «حرکت موزون ناب» بیان‌گر نوعی حرکت موزون است که در آن دالستی برای توصیف وجود ندارد و حرکت موزون نیازی ندارد خودش را با شخصیت‌ها، حرکات دورها و موقعیت‌ها تطبیق دهد. پس دسته ارتش، که نشانه مشخص آنها بر روی بازگشت از جنگ صورت و بدنی گل‌آلود است، به کمک ابزار موسیقایی که متصل به آنها در واقع عنصر نمایشی تخصص‌انگیز است در مقابل نیروی شر، که «حرکت موزون ناب» عنصر نمایشی تقلید

نمایش «آناپاسی» الهام گرفته از یک داستان باستانی کشور ایتالیا است. دسته‌ای از یک ارتش شکست‌خورده سعی دارند به شهر خود بازگردند و سر دسته آنها تمام تلاش خود را دارد که این دسته چهار نفره را زنده بازگرداند.

برای ایجاد تلافی و رویارویی در این داستان باستانی طبق یک کهن الگو نیاز به حضور نیروی مخالفی است که این نیروی مخالف هم می‌تواند همان نیروی مطلق شر باشد که در مقابل یک ایستادگی و تلاش از جانب سر دسته قد علم می‌کند. در نهایت نیز نیروی شر با گذاشتن یک نشانه (صورتک) بر صورت سر دسته چیرگی خود را نشان می‌دهد. این خلاصه داستان نشان‌گر یک قالب ابتدایی از قصه‌های باستانی کشوری است که می‌توان ریشه‌های مشترک آن را با کهن الگوهای داستانی دیگر کشورها پیدا کرد. اشاره به خلاصه داستان نمایش از آن جهت است که مشخص می‌کند در داستان

نیازی به کندوکاو نیست؛ چه سبک تماشاکار ایرانی این نمایش آیینی یا نمایش تریکی به سرعت بی‌به موضوع می‌برد. همین مسئله هم بعضاً عامل عدم ارتباط بعضی مخاطبان با اثر و ترک محیط اجرای اثر می‌شود. اما از دیدگاه شیوه اجرایی این نمایش آیینی یا به تعبیری نمایش تریکی، قابل تفسیر و بحث است.

برای شروع، بهتر است از توضیح دو واژه استفاده کنم که برای معرفی اثر از آنها بهره ببردم. دو واژه‌ای که معانی متفاوتی دارد ولی گزینش هر یک از آنها مستلزم رعایت جانب احتیاط از سوی نگارنده است. نمایش به شکلی مشخص نشان‌گر آیین خاصی نیست، بلکه از ابزارهای روایت‌گری یک نمایش آیینی استفاده می‌کند. در اینجا هم از موسیقی، آواز و حرکت به عنوان ابزارهای اولیه انتقال معنا به شکلی نمایشی استفاده می‌شود. این استفاده برای منظوری خاص نیست. همانند آنچه که پوپیان باستان یا پوپیان غربی استرالیا انجام می‌دادند، بلکه تنها قرار است داستان‌های کهن به این شکل روایت شود. سوزی دیگر، در این نمایش شکل استفاده از این ابزارهای نمایشی هم

اما در اینجا برخلاف نمایش‌های آیینی اولیه، تماشاکران مشارکت و حضوری برای ایجاد یک فضای نمایشی ندارند و تلاش برای نحوه حضور آنها علاوه بر فعالیت می‌رسد. نحوه قرارگیری تماشاگران مطلق خواست کارگردان به صورت طولی در دو طرف محیط اجرای نمایش است. فضایی که ظاهراً در عرض باید بسته می‌بود. طراحی حرکت و میزانشن برای دسته نفره از رتشی به گونه‌ای در اثر مشهود است که طرف مقابل بازیگر نیروی مخالف فضای حرکتی آزادی دارد. ارتباط مستقیم با تماشاکار هم از آزادی عمل بازیگر نیروی مخالف شکل می‌گیرد. زمانی که بازیگر این نقش از فضای پشت تماشاگران برای مخفی شدن استفاده می‌کند در واقع فضای یک نمایش آیینی را می‌شکند. دلیل این ادعا نوع میزانشن و حرکات گروه پنج نفره است که به سرپرستی یک سرگروه به سمت نمایش‌های آیینی سوق پیدا می‌کند. شعاع حرکتی این گروه پنج نفره در طول فضا مرتب عوض می‌شود و به شکل آغاز حرکت از نقطه ابتدایی و رسیدن به نقطه پایانی مفهوم تخصص و نبرد با نیروی مخالف را نشان می‌دهد. اما نوع حرکت آنها با نگاهی زیبایی‌شناسانه و با ساختن اشکالی در فضا و به هر ریختن این اشکال هندسی هنگام تهاجم نیروی مخالف، معنا پیدا می‌کنند. این طراحی میزانشن و شکل حرکت‌گر چه مستلزم در راستای نشان دادن این خاصی نیست. اما با توجه به نشانه‌های نمایشی مورد استفاده می‌تواند نمایان‌گر یک مفهوم آیینی باشد. در واقع تعارضی‌های ذهنی تماشاکار هم از این نقطه آغاز می‌شود. آیا وی تماشاکار یک نمایش آیینی است؟ یا او در شکل دادن به فضا داخل است؟ آیا مخاطب همانند نمایش‌های خیابانی است؟ و سوال‌های از این گونه که پاسخ به آنها به دلیل عدم فهم زبان نیست زیرا دیالوگ‌های محدود اثر هم کارکردی همانند موسیقی نمایش دارد و تنها عکس‌العملی در برابر نیروی منفی نمایش است.

نگاهی به نمایش «بقه خرگوشی» نوشته و کار محمد قاسمی

چاله روباه

حضور یابد و به صورت زیبایی شناسانه جلوه گر شود و در بهترین حالت آن تعامل اندیشه و زیبایی‌شناسی است که این مهم در سایه دراماتوری تحققی می‌یابد. اندیشه در ساده‌ترین شکل آن بر هم ریختن قواعد بازی است به عنوان مثال در بقه خرگوشی، آیا عطیه شاهپور را به قتل می‌رساند یا شاهپور، عطیه را؟ پاسخ تماشاکار الف: عطیه؛ تماشاکار ب: شاهپور؛ تماشاکار ج: هیچ‌کدام. چرا که قتلی شکل نگرفته است و مانع مقتولی به نام شاهپور داریم و نه مقتولی به نام عطیه. این دوبار یگرند و نمایش بقه خرگوشی را اجرا می‌کنند، به همین سادگی در پیچیده‌ترین شکل اندیشه، مکاشفه شکل می‌گیرد و تاوایی نو پدید می‌آید مانند نمایشنامه «مرگ یزدگرد» که بیشایی از حادثه‌های تاریخی تعبیری نوین می‌آفریند. زیبایی‌شناسی: بر هم ریختن قاعده بازی، لحظه‌های زیبایی را پدید می‌آورد.

دراماتوری هوشمندانه‌ای باشد. در غیر این صورت تماشاکار تصور می‌کند در برابر یک نمایش کهنه نشسته است. با دیدن «بقه خرگوشی» احساس می‌کند از بل‌بله زمان گذشته و از پی پشت پنجره زندگی عطیه - دختر آژان - و شاهپور - پسر غلام قهوه جی - را می‌بیند و در نهایت برای عطیه دلسوزی می‌کند اما با او احساس هم‌دات پنداری نمی‌کند. تماشاکار هرگز به زندگی عطیه نمی‌اندیشد زیرا روزگار او سپری شده است و سرنوشت او کوچک‌ترین تأثیری در زندگی تماشاکار نمی‌گذارد. عناصر اجرایی، در حقیقت همان ساختار طرح است که در شکل بیرونی نمایش نمود می‌یابد به عنوان مثال: قاب‌بندی‌های نمایش، تقدم و تاخر در عمل دراماتیک، نحوه به وجود آمدن و گسترش پایان اعمال دراماتیک نمایش را در بر می‌گیرد. دست‌یابی به عناصر اجرایی در ساخت اندیشه

■ هومن نجفیان

نمایش بقه خرگوشی به رابطه عاشقانه «عطیه» و «شاهپور غلام» می‌پردازد. این دو شخصیت بر اساس کلیشه «زن ستم‌دیده» و «مرد ستم‌گر»

طراحی شده‌اند اما نمایش از اجرای این ایده‌فرا ت نمی‌رود. اگرچه تجزیه نمایش به عناصر متنی و اجرایی ناممکن است اما به گونه‌ای می‌توان عناصری که به شکل‌گیری ساختار طرح نمایش منجر می‌شود را عناصر اجرایی و آنچه با پرداخت شخصیت در ارتباط است را عناصر متنی دانست. عناصر متنی می‌بایست در هنگام اجرا مهر زمان را داشته باشند. به عبارتی هنرمند با تاویل خود، اثر را از نو خلق می‌کند. در این پرداخت باید پرسیم آیا در سال ۱۳۸۹ افرادی مانند «عطیه» و «شاهپور» وجود خارجی دارند و از سوزی دیگر بازگویی زندگی آنها چه تأثیری در ذهن و روان تماشاکار امروز دارد؟ نمایشی که بتواند نبض تماشاکار را در دست بگیرد باید به پرسش‌های فوق پاسخ گوید و این امر هنگامی میسر می‌شود که اثر واجد



نمایش بقه خرگوشی پرداخت و تالیستی ندارد. با این که در گذشته نمایش‌هایی از این دست با پرداخت تالیستی اجرا می‌شد اما در بقه خرگوشی یک حادثه جدید شکل می‌گیرد زیرا نمایش به جای ترسیم خط روایی از آغاز تا پایان، اثر را به قطعات کوچک بخش‌بندی کرده است. و این رویکرد سبب می‌شود تماشاکار یک داستان کهنه را تا حد قایق باستانی دنبال کند. از آن جایی که نمایش به مکاشفه نمی‌پردازد، در نتیجه تاوایی نو شکل نمی‌گیرد و تعامل اندیشه و زیبایی‌شناسی به وجود نمی‌آید. بازی‌ها در این اجرا یک‌دست نیست. قاسمی واژگان را از آن خود می‌کند اما پری یارانی گویا متن را از حفظ می‌خواند و در حقیقت احساسات خود را به متن منتقل می‌کند. زمانی که قاسمی و یارانی در صحنه حضور دارند بازی قاسمی نامعینی را به وجود می‌آورد تا یارانی، نقش خود را بهتر ایفا نماید. اما در تک‌گویی‌های او این ضعف بسیار چشم‌گیر است. به علت آنکه در تک‌گویی‌ها، بازیگر باید ذهن خود را هم‌زمان با نقش و گفتار - متن - بسپارد اما؛ در گفت‌وگو یا بازیگر مقابل خود در چالش است و این چالش بیرونی به مراتب دست بافتنی تر از واگو به است.



وقتی سخن از توسعه نیافتگی به میان می آید به شکل طبیعی با بد مفهوم توسعه، تاویل و باز تاویل کرد، در تفکر کلاسیک، منظور از توسعه، گذار از نظام سنتی به نظام جدید است، راهبردی که چندان دوام نیاورد و در عمل جنبه های کاربردی خود را از دست داد به صورتی که برای رفع نواقص، صاحب نظران این اندیشه، ناچار به تجدید نظر آن شدند و نظریه نو کلاسیک توسعه را باز تولید نمودند، که در این نظریه به یک جامعه باید در اشکال کلی بدون نادیده انگاشتن و مسخ فرهنگ بومی، تاریخی و سنتی بازسازی و باز آفرینی شود، این رویکرد توسعه یا همان توسعه فرهنگ، در ایران، بعد از انقلاب مورد توجه قرار گرفت و در اهداف برنامه ریزی سازندگی و سند چشم انداز کشور، مدل سازی و تبیین گردید

فراتر توسعه نیافتگی به معنای عقب ماندگی و عدم دستیابی و محروم شدن جوامع و پدیده ها و جریان ها از ابزارهای طبیعی، حقیقی، انسانی، ذوقی و معنوی خود است و در موضوع هنر نمایش وقتی سخن از ایستایی، افول و باز تولید جنبه ها و زمینه های نارسا و غیر خلاق فرهنگ و معنوی مطرح می شود، در واقع معنای توسعه نیافتگی باز تفسیر و باز پروری می گردد، در مفاهیم جدید توسعه، چون مفهوم توسعه پایدار فرهنگ، پدیده ها و هنرها در یک جریان موزون و هماهنگ با یکدیگر داد و ستد می کنند و با هم رشد و بالندگی می یابند، با چنین رویکردی هنر نمایش باید به ریشه های پاک نمایش های سنتی - آئینی، خرد نمایش ها و خرد فرهنگ های اصیل بومی وصل گردد و هم با و هم پیوند با آنها از سر چشمه فیاض تاریخ، معنویت، معرفت، فرهنگ و اندیشه ایرانی - اسلامی سیراب گردد تا در یک مفاهیم و گفت و گوی خلاق با جریان های کهن و نوین هنرهای زیبای ایرانی از قبیل شعر، معماری، موسیقی، سینما، نقاشی، داستان و دیگر هنرهای بومی نهانیت هم سخنی با هنر معنوی جهان قرار گیرد، با چنین فرایند و چشم اندازی هر حوزه جغرافیای فرهنگ در کشور که در جستجوی هنر نمایش بومی خود هستند، در احسان نیاز به این زبان و بیان نه به صورت موسمی و مناسبتی بلکه جدی و همیشگی باقی می ماند تا بتوانند هنر نمایش خود را آشکوف سازند در چنین شرایطی بستر به وجود می آید تا فعالیت های نظری و عملی، تئاتر آگاهی، فهم و تغیل نمایش، آزادی بیان و اندیشه، تفکر و نقد، روانداری، ارتباطات درون و بیرون فرهنگ و تقویت داد و ستد با سایر هنرها، نخه سازی نمایشی نیز صورت گیرد و نهایتاً فضا و زمان خروج از توسعه نیافتگی و حرکت در مسیر رشد و توسعه پایدار فرهنگ و نمایشی در هر منطقه جغرافیایی و کل کشور ایجاد می گردد.

توسعه فرهنگ

در مباحث نظری پیرامون توسعه در کشورها، هر وقت از این موضوع سخنی طرح می شود، آذهان ناخواسته به سوی مفاهیمی و شاخه های خاصی از آن مانند: توسعه اقتصادی، صنعتی، اجتماعی، عمرانی، سیاسی... کشیده و کمتر به حیطه مباحث فرهنگ توسعه نزدیک می شویم، این نگاه به دلیل نوری و جوان ماندن این دیدگاه است و طبیعی است با گذر زمان این نگاه فراگیر شود، زیرا آمینای هر توسعه، توسعه فرهنگ است، و از آنجا که دغدغه اصلی دولت ها رسیدن به توسعه همه جانبه است و از سویی مبنای توسعه فرهنگ، انسان (موجودی فرهنگ) است، پس زیربنای توسعه حقیقی و پایدار نیازمند توسعه فرهنگ است، یعنی با تکیه بر این روش برای ارتقاء فرهنگ جامعه باید مدلی اتخاذ کرد، مدلی که تمام آحاد جامعه را در

بر گیرد توسعه مقوله ای کیفی، جامع، چند بعدی، انسانی، فرهنگی و اجتماعی است که از گذر فرهنگ و سیاسی در یک جامعه بدست می آید، توسعه در فرآیند تلاشی انسان برای ایجاد تعادل بین نیازها و خواسته های وی و امکانات بالفعل در جامعه و محیط زندگی پدید می آید، جامعه انسانی در برگیرنده انسان ها و میراث بشری است، تعامل انسان ها، فرهنگ را در محیط به وجود می آورد، که به طور مداوم تکامل می یابد، مطالعه تاریخ تکامل فرهنگ در گذشته نشان می دهد که به دنبال انقلاب صنعتی تغییرات عمده ای در کل ساختار نظام اجتماعی، فرهنگ جامعه بشری رخ داده است، به دنبال این انقلاب جهان، مجدداً در دل انقلاب بزرگ دیگری به نام انقلاب ارتباطات و اطلاع رسانی قرار گرفت، که تاثیر آن بر ایجاد مختلف فرهنگ چند برابر است و نیاز دارد که تمامی جوامع همگام با رشد و گسترش علم، فرهنگ و مهم تر از آن فرهنگ هنری خود را ارتقاء دهند تا به توسعه همه جانبه برسند، اگر به دنبال توسعه فرهنگ در محیط خود هستیم باید ضعف های فرهنگ خود را شناسایی کنیم که در چنین شرایطی رسانه ها و هنری از قبیل تئاتر یا کارکردهای اطلاع رسانی آموزشی، تفریحی، سرگرمی و معنوی در جهت رفع ضعف ها و ارتقاء فرهنگ جامعه جزو عناصر مهم و اصلی توسعه همه جانبه محسوب می شوند.

جغرافیای فرهنگ

جغرافیای فرهنگ در برنامه ریزی های توسعه فرهنگ، اصطلاحی است که سخت بر روی آن تاکید می شود، زیرا جغرافیای فرهنگ از یک سو به توسعه محیط زیست معطوف است و از سوی دیگر به فرهنگ های انسانی و هنر توجه دارد، که هر دوی آن ها در توسعه فرهنگ جوامع نقشی حیاتی دارند، در جغرافیای فرهنگ مطالعات تغییرات گروه ها و اقشار فرهنگ و عمل کرد فضایی جامعه تحت پوشش قرار می گیرد، به واقع در فرایند مطالعه جغرافیای فرهنگ نسبت پوشش فرهنگ با انسان و فضاهای فرهنگ مورد نظر قرار می گیرد، تا با توصیف و تجزیه و تحلیل، تفاوت ها، تربیت ها، دریافت ها، یکسانی زبان، باورها، اقتصاد، سراسر انماهای فرهنگی، و سیدهای کالاهای فرهنگ و سایر عناصر فرهنگ از مکانی به مکان دیگر به شاخصی جهت ارتقاء و توسعه فرهنگ و هنر هر منطقه دست یافت، در این مطالعه بافت و متن فرهنگ هر منطقه رمزگشایی می شود، تا در ضمن جداسازی در هم تنیدگی فرهنگ آن ناحیه، به شناختی از عناصر تشکیل دهنده آن رسید، رویکردی که با آن می توان به برنامه ریزی فرهنگ مناسبی دست زد، به طور نمونه در حوزه جغرافیای فرهنگ هنر نمایش می توان به تجزیه و تحلیل تئاتر در فرهنگ و فضاهای شهرها و استان های کشور به سرنوشتی از جغرافیای فرهنگ تئاتر در هر شهری دست یافت، اینکه چگونه شهری صاحب فضای تئاتری شده است، همانگونه که از سالن سینما و با موزه بر خور دار است، اگر اینگونه نیست دلایل فقدان این نگاه در چیست؟ آیا مردم آن دیار از فرهنگ و تئاتر آگاهی برخوردار نیستند

و با عوامل دیگر از قبیل ضعف مدیریت فرهنگ و یا نقائص دیگر در این توسعه نیافتگی نقش داشته اند.

سیاست فرهنگ و استراتژی فرهنگ

با دست یابی به مطالعه و نگاهی در حوزه مطالعه جغرافیای فرهنگ که به واقع، رنگ، طبع، فقر و توسعه نیافتگی و یا دلایل رشد و توسعه یافتگی فرهنگ نمایش هر شهر و منطقه در بین مردم و سایر هنرها جهت برنامه ریزی و رفع موانع را شناسایی می کند، می توان در یک چشم انداز روشن به امر سیاست فرهنگ و استراتژی فرهنگ هنر نمایش نظر انداخت، زیرا سیاست فرهنگ نوین و پیشرفته، ناظر به پویایی نظامند و در نتیجه هدایت بطنی پدیده های چون هنر نمایش در امر بستر سازی آن در کل کشور و یا مناطق تئاتر خیز است، در مقابل استراتژی فرهنگ ناظر به نحوه توسعه فرهنگ کشور (در راستای اهداف استراتژی کلان توسعه ملی) است، به عبارتی استراتژی فرهنگ صریحاً به ایجاد تغییر و بهبود تاکید می ورزد و در نگاه حالت انفعالی و بطنی و در امتد همچون سیاست فرهنگ ندارد، بلکه حالتی تهاجمی پیش دستانه و آینده نگراانه دارد و به عبارتی نگاهی آینده پژوهانه را دنبال می کند، در استراتژی فرهنگ سالن باید ساخته شود، مرکز گرایی و سابه تعبیری نابوی تهران گرای باید شکسته شود، شهرهای کشور باید مکانی برای دیدن، شنیدن، گفت و گو و تبادل اندیشه و فرهنگ نمایش تبدیل شوند، هنرمند شهرستانی باید با مخاطب اطراف خود در صحنه و خارج از آن دیالوگ، مفاهیم و ارتباط برقرار کند، متن نمایش، جریده نمایش و مهم تر از همه تئاتر آگاهی باید در محیط فضای شهرهای محس و دیده و شنیده شوند تا سر آخر پدیده ای بنام استراتژی فرهنگ هنر نمایش و یا سیاست فرهنگ نمایش پدیدار گردند ... ادامه دارد

فهرست منابع

اسدپور، احمدعلی، ۱۳۸۷، فرایند رشد و توسعه اقتصادی، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی / خلیج، منصور، ۱۳۶۴، نمایش در باختران، دوجلد، تهران، ناشر: نویسنده / روزنامه، محمدرضا، ۱۳۶۸، نمایش در مشهد، فصلنامه تئاتر، شماره ۴ / علیراز، امین، ۱۳۶۷، تاریخچه تئاتر در تبریز، فصلنامه تئاتر، سال اول، شماره ۱ / عبادی، نصرالله، ۱۳۶۸، نمایش در همدان، فصلنامه تئاتر شماره ۴ / موشوری، آنتیگون، ۱۳۸۶، جامعه شناسی مخاطب در حوزه فرهنگ و هنری، ترجمه حین میرزایی، دانشگاه آزاد واحد بندرعباس / امتون، پرویز، ۱۳۵۶، سیری در تئاتر مردمی اصفهان، تهران: انتشارات فرهنگ و هنر / انزواد، فریدون، ۱۳۶۸، تاریخ نمایش در گیلان، رشت: انتشارات گیلان

© مدرس دانشگاه تربیت مدرس

مقاله

مدار توسعه نیافتگی هنر نمایش در شهرستان ها

■ دکتر سید مصطفی مختاباد



درباره رومنو کاستولوچی

تئاتری دربارهٔ زانوزدن

■ علی راضی



از جشنوارهٔ «کونست» که در سال ۲۰۰۳ بر گزار شد یک صحنه هنوز در ذهنم باقی مانده‌است و فکر می‌کنم هیچ‌کدام از تماشاگران، آن صحنه را فراموش نکرده‌اند.

صحنه‌ای که در آن مرد پلیسی توسط همکارش اِخت می‌شد و بعد تا سر حد مرگ کتک می‌خورد همه می‌دانستند شاهد بازسازی یک صحنهٔ شکنجه هستند ولی این مسئله چیزی از شدت درد و رنج ما نمی‌کاست. صحنه وحشتناکی بود و استفاده از صدا هم بر وحشت آن اضافه می‌کرد. خاطرم هست که بعد از شکنجه در صحنه چند دقیقه سکوت شد و تماشاگران هم... این اولین برخورد با کمپانی «فالتو سلازنیو» و «رومنو کاستولوچی» بود. آن زمان ایشان مشغول معرفی چرخهٔ ترازوی اروپایی خود با نام «هژزادیا اندوزوئیدیا» در شهرهای اروپایی بودند. هر ترازوی در یک شهر اروپایی خلق می‌شد و نام همان شهر را هم به خود می‌گرفت. بروکسل، برلین، لندن، مارسای، استراسبورگ، چرنا... ترازوی‌های رمنو کاستولوچی تاجایی فضای تئاتر اروپا را تحت‌تاثیر قرار دادند که از آنها به عنوان ترازوی‌های روزگار ما یاد می‌شود. ترازوی‌هایی که مبتنی بر هنجاری صحنه‌ها و تصاویر هستند. همچنین کاستولوچی به عنوان یکی از مهم‌ترین کارگردان‌ها در زمینهٔ تئاتر «سئوتل» شناخته می‌شود. از اولین برخورد با ترازوی بروکسل تا به امروز سعی کرده‌ام کارهای کمپانی «فالتو سلازنیو» اندیال کنم و گمان می‌کنم چیزی که به کار آنها اهمیت می‌بخشد تلاش شایان توجه در جهت بسط و تعمیق زبان جهانی تئاتر است. از نمایش «یک دختر» کاستولوچی که پس از چرخهٔ ترازوی‌ها خلق کرد به عنوان مانیفست تئاتر ژسئوتل هم یاد می‌شود آنچه در مجموعه آثار کاستولوچی هستمگر ترکیبی صمیمی می‌شود. اهمیت بدن و تصاویر در خلق ترازوی است. یکبار هم که فرصت کوتاهی برای تدریس در دانشگاه تهران پیش آمد تلاش کردم روی همین مفاهیم تمرکز کنم. در بیست‌ونهمین جشنوارهٔ تئاتر فجر اثر کوتاهی از کاستولوچی اجرا می‌شود که این یکی هم -به اعتقاد من- جدای از مجموعهٔ ترازوی‌ها نیست. تئاتری دربارهٔ زانوزدن. ترازوی زانوی حساسی است که به یک قهرمان اشاره می‌کند. قهرمانی که برای مردن احضار شده‌است. «اندوزوئیدیا» به یکسب یک اصطلاح زیست‌شناسی است، یعنی بعضی مهرهای «برتوزوئیک» که درون خود به میزان برابر، سولور، نر و ماده دارند و به همین دلیل نمی‌توانند تولیدمثل کنند ولی هیچ‌وقت دچار نابودی و مرگ هم نمی‌شوند. کاستولوچی در واقع دو مفهوم میرا و نامیرا را کنار هم قرار می‌دهد و ترازوی‌های خودش را با خلق تصاویری از تولد و مرگ و سلسله‌ای از بازتولید شکل می‌دهد. اشخاص نمایش‌های او (مانند مانر در اپیزود پاریس) مدام به عمل‌های تکراری به مثابهٔ نشانه‌ای از جلودانگی دچار می‌شوند. شاید نباید به کارهای کاستولوچی عنوان نمایش را اطلاق کرد. آنها مجموعه‌ای از «تغییر شکل‌ها» هستند خود او همیشه روی این مفهوم تأکید می‌کند که تغییر شکل و فرم برای او، یعنی همه چیز البته عنصر مرکزی همهٔ ترازوی‌ها هم تغییر شکل است در هر اپیزود شاهد تولید یکی و مرگ دیگری هستیم. نامی از مجموعه انرژی‌هایی که هیچ‌کدام مربوط به خدایان نیستند ولی موتور محرکهٔ ترازوی‌ها تقلید نیروهای آسمانی و غیرآسمانی (ماشین، طبیعت، حیوان) است. تصاویر قوی و گاه غیرقابل فهم کاستولوچی به واری کلام و فهم کلامی می‌روند. برای ایجاد یک رابطهٔ دو طرفه باید به وسیلهٔ ادبیات هنر انتزاعی، با آنها مواجه شویم. معنای آشنا در سطح اولیه و به طور کلی آشنایی دایمی کلیت‌اصلی ترازوی‌های اوست. او که به عنوان خالق ترازوی‌های قرن شناخته می‌شود.

■ علی راضی

یک سوال، چند نظر

اخلاق حرفه‌ای

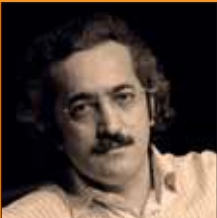
وامنیت شغلی در تئاتر ایران

■ زهرا شایان فر

نیز با تن دادن به یک سری شرایط باعث رواج این بد اخلاقی شده‌اند. اخلاق حرفه‌ای یعنی تولید محصول مرغوب مستقیم بر دیگری تأثیر می‌گذارد. یکی از مسائل جامعه تئاتری که دامنهٔ آن در طی دهه‌های متعادمی همچنان مطرح است، آن است که حرفه تئاتر نه تنها به عنوان یک شغل معرفی نشده بلکه به مرور زمان تصویری از عدم امنیت شغلی را نیز برای دست‌اندرکاران خود به همراه داشته است. هنرمندان تئاتر در مجالی کوتاه نظرات خود را در این باره بیان کرده‌اند؛ اگرچه شاید جامع آرا موجود را در بر نداشته باشد اما می‌تواند بخشی کوچک از دل مشغولی‌های شان را در این خصوص بیان کند.

وقتی تقویم تئاتری نداریم، تعهد نمی‌دهیم آرش دادگر، کارگردان تئاتر: تعهد یک رابطهٔ دو طرفه است که از تباط سرمایه‌گزار و تهیه‌کننده را با مجری تعریف می‌کند. در وادی تجارت، تعهد تعریف کار و دستمزدی است که به آن تلقی می‌گیرد و اخلاق حرفه‌ای به اجرای این تعهد بازمی‌گردد. بخش دیگر تأثیر گزار در اخلاق حرفه‌ای، به ارتباط خود ما مربوط می‌شود. همان طور که می‌دانید در تئاتر ما به دلیل وجود ندانستن کمپانی‌های تئاتری و حضور بخش نظارت امکان داشتن تئاتر خصوصی را نیز نداریم. پس آنچه بنا نام اخلاق حرفه‌ای از آن یاد می‌کنیم تنها بین خدومان، به صورت شورایی و رفتاری و شفاهی، مطرح می‌شود. ما یک تقویم تئاتری درست نداریم و هزاران اتفاق می‌تواند اجرای کار را به تأخیر بیندازد و یارده کند. بنابر این تعهد نمی‌دهیم و عملاً دوست‌ها و کدخداهای شغلی سعی می‌کنیم همه چیز را حل و فصل می‌کنیم همه از این شرایط ناراضی هستیم اما همه در این شرایط بزرگ شده‌ایم. امنیت این است که من برای دو سال، برای یک یا چند فصل کاری بتوانم با یک شهرستان قرارداد ببندم، به اینکه به دنبال اجرای یک نمایش باشم! آنجایی که شما مانند یک کارگر روزمزد به کار گرفته می‌شوید و حتی خودتان باید به دنبال گرفتن کار بدوید. امنیت کیجاست؟ در چنین شرایطی است که همهٔ ما تصمیم می‌گیریم دست به عصا حرکت کنیم.

تعریف تعهد در تئاتر امروز تغییر کرده است عباس غفاری، کارگردان و منتقد تئاتر: در وضعیت فعلی تئاتر ما اخلاق حرفه‌ای و امنیت شغلی به هم وابسته‌اند. روزی بود که پول وارد تئاتر ما نشده بود و قراردادها بر مبنای درآمد گروه از کیشته تنظیم می‌شد. در آن روزها چرخهٔ سرمایه معنایی نداشت و افراد تنها بر اساس میزان عشقشان به تئاتر، کار می‌کردند این عشق بود که تعهد افراد را شکل می‌داد و به صورت یک اخلاقی برای حرفه‌ای که آن به می‌پرداختند در آمده بود. به نظر من زمانی که با وعده پول کار نمی‌کردیم تعهد اخلاقی نیز معنا نداشت. امروزه که برای کارمان قرارداد می‌بندیم و فکر می‌کنیم که پول هفتگتی می‌گیریم اما در بهترین شرایط، یک سال بعد، پولی به دستمان می‌رسد که در آن نرخ تورم محاسبه نشده، تعریف تعهد عوض می‌شود. دیگر تعهد بر اساس عشق به تئاتر، علاقه به یک نمایشنامه یا کار کردن با فلان کارگردان مطرح نیست و کارگردان نیز در انتخاب بازیگر دسته سوم نابویون را به بازیگر تئاتر ترجیح می‌دهد. این یک واقعیت است که تعهد یک جنبه امنیت شغلی را از بین می‌برد. هیچ فکر کرده‌اید که چرا تعداد زیادی از بازیگران خوب تئاتر را دیگر در صحنه‌ها نمی‌بینیم؟ با این حال همه این‌ها دلیل موجهی برای بد اخلاقی برخی از بازیگران نیست. خیلی‌ها به دلیل تعریف غلط از بازیگری بد اخلاق شده‌اند و یک سریال درجه پنج برایشان از تئاتر مهم‌تر شده‌است. در این مشکل هم مسئولان و هم بچه‌های تئاتر سهیم هستند که فداست آن را از بین برده‌اند. هنرمندان



■ محمد یعقوبی



■ آرش دادگر



■ عادل بزوده

شغلی تئاتر هیچ ارتباطی با مخاطب پیدا نمی‌کند. هر چقدر هم که کار مرغوب باشد، امنیت شغلی در ارتباط تنگاتنگ با مدیریت تئاتر قرار دارد. اگر چیزی به عنوان اجنم دوست‌داران تئاتر داشتیم که بر اجراها و حتی کارگردان‌ها تأثیر می‌گذاشت و اگر به تماشاگر به عنوان یک رکن تئاتر تا این اندازه اهمیت داده می‌شد شاید بخشی از امنیت شغلی تئاتر تعریف می‌شد. کالای خوب در فضای رقابتی بیش‌تر مورد توجه قرار می‌گیرد. امنیت شغلی اخلاق حرفه‌ای را تعریف می‌کند.

محمد رضا آذرنگ، نویسنده و کارگردان تئاتر: برای اینکه آدم‌ها بخواهند خودشان را حفظ کنند مجبور می‌شوند رفتاری نشان دهند که از حرفشان دور است. توجه داشته باشید دربارهٔ مقوله‌ای صحبت می‌کنیم که به عنوان شغل تعریف نشده است. یک کارگردان وقتی سالی یک یا دو



■ حمیدرضا آذرنگ



■ عباس غفاری



■ محمود رضا رحیمی

بار، می‌تواند کار کند و آن هم بسته به شرایطش، بضاعتش، رولپاش؛ که همهٔ آنها اخلاق حرفه‌ای را زیر سوال می‌برد و اگر درست نباشد به اخلاق حرفه‌ای استحکام می‌بخشد، دیگر نمی‌توان سخنی از حرفه به میان آورد. یک قرارداد یک سوپیه وجود دارد که از سوی مرکز یا سازمانی دیگر با کارگردان بسته می‌شود. گاهی هم متأسفانه ما زیر پای هم را خالی می‌کنیم. همه تعاریفمان از منظر یک «هنر» منتشر می‌شود و مایه وجود می‌نماید. در جایی که منیت‌ها حکم می‌راند از ابتدای توان اخلاقی حرفه‌ای را زیر سوال برد. در سال‌های متعددی شاهد آن بودم که هر مدیر خودش به تنهایی می‌خواهد متشاک اخلاق و انقلاب بزرگ باشد. این همیشه ما را در جایی تنگ می‌دارد که حسرت گذشته را بخوریم

و نگران آینده باشیم. آسبیمی که اغتشاش ایجاد می‌کند عادل بزوده، کارگردان تئاتر: این دو عامل در نسل قبل به دقت وجود داشت اما اکنون دربارهٔ آن نگران هستم. این مسئله ارتباط تنگاتنگی با حرفه ما دارد و تا حد اعلاز آن دور شده‌ایم. همه باید کار کنند و پول بگیرند اما یک اخلاق نظام‌مند باید در برگیرندهٔ آن باشد. پیدایم این اسبب اغتشاش فکری و کاری است. در این شرایط است که هیچ ثباتی دیده نمی‌شود و کارها از آغاز غلط و نامیون شکل می‌گیرند. شاید در رفتار نسل قبل گسستی‌هایی بوده که اخلاق حرفه‌ای را از دست داده‌ایم. گاهی لگد کردن آندیشه‌های بزرگان اهل تئاتر در نسل جوان دیده می‌شود. اعتقاد دارم نسل جوان می‌تواند هنر را زنده نگه دارند و از این رو باید انتخاب‌داشتن را بذیرفت اما از طرفی در گذشته برای مابحت پول مطرح نبود اما امروز در میان نسل جوان می‌بینیم همان آغاز کار می‌پرستند چقدر می‌پردازی! شاید برای ما به‌خوردند باشد اما این نسل که در جهانی پر سرعت زندگی می‌کند اگر لحظه‌ای غفلت کند عقب می‌ماند.

حرفه و تقویت مجورهای سازمانی محمود رضا رحیمی، کارگردان تئاتر: اخلاق حرفه‌ای مشتق از دو واژهٔ اخلاق به معنای خلق و مرام و مسکلی که از سوی عده‌ای بذیرفته شود به همراه داشتن نیک و بد مرام‌ها که با عادت‌ها به صورت یک اصل در آمده و در زمرهٔ محاسبه رفتار روزمره قرار می‌گیرد. همچنین حرفه به معنای شغل، پیشه، کسب و کار است که با آن افراد به طور مستمر و در یک پارهٔ زمانی خاص امرار معاش کنند. پس به طور ساده هر روش صواب مرام‌نامه‌ای، به استناد یک عرف ثابت و لایتغیر که توسط جمعی در هر حرفه بذیرفته شود و همه بر آن باور داشته و گردن نهند عبارت است از اخلاق حرفه‌ای. با باگفته پیداست که چنین تگرشی علاوه بر خوبی‌هایش معایبی نیز بر پی خواهد داشت که عبارتند از: ایجاد حمایت و ضدیت‌های خودی و غیر خودی، تشکل‌های حمایتی منسجم از یک منظر خاص، توانایی ظهور تابوهای فراوان و اشخاصی نادر که قلندیشینی کنند و به طور خاصه به وجود آوردن یک هرم طبقاتی و تبعاتی که معیار آنها خواش‌های دگرگونه و متعدد از اخلاق توسط هر تشکل خواهد بود. در جایی که چنین تگرهای فارغ از مراتب اصلی‌تر رخنه‌ای کنند، معمولاً هیچ تگرهٔ مشخص و جرد جمعی رخ نخواهد داد. حال این پرسش مطرح می‌شود که چه باید کرد؟ معمولاً ابتدا باید به تقویت مجورهای سازمانی پرداخت و سامانه‌های پویا و زنده و در گردشی برای تولید به وجود آورد. در تئاتر ابتدا تولید را باید داشت سنجی و توان سنجی کرد.

■ علی راضی

عکس نگاری



اجرای نمایش «بت آذری» به کارگردانی مجید واحدی زاده



دومین بازار تئاتر ایران



اجرای نمایش «آتفولاترای خوک» به کارگردانی نیما دهقان



نمایشگاه عکس و پوستر تئاتر ایران



اجرای نمایش خیابانی «کیش و مات» به کارگردانی مهدی حبیبی



اجرای پرده خوانی توسط ابوالفضل ورمزبار

درباره اجرای اروپایی‌ها از کشور ایتالیا

یک تجربه پست مدرن

آر تمیز نیازی

«اروپایی‌ها» نمایش سردرگمی و از دست رفتن اعتماد به نفس و فروپاشی پایه‌های اعتقادی و فرهنگی مشترک مردم اروپاست متن «لپیرتو» برگرفته از تیتروژنامه‌ها، شعارهای تبلیغاتی و کلیشه‌های معاصر و معمول نوشته شده است. از همین روی می‌توان گفت این «لپیرتو» حضور آشکار و فراگیر رسانه‌های عمومی و تلاش آن‌ها در سیاسی کردن زندگی روزمره را به نمایش می‌گذارد. انسان امروز اسیر اضطراب‌هایی گوناگونی هم چون ترس و تهدید و خطر از ناحیه کشورهای چین، روسیه و یا امریکای شمالی است. اگر چه ساختار نمایش اروپایی‌ها همچون یک ایر یا نمایش موسیقایی است اما باید یادآورد شد که همچنان با یک اثر صحنه‌ای-تئاتری روبه‌رو هستیم. آغاز نمایش ساختاری سنتی و براساس کلام یا متن از پیش نوشته شده، ندارد بلکه با لیرتو و موسیقی و بخش‌های آوازی آغاز می‌شود. بازیگران نمایش حتی بر روی صحنه تئاتر نیز همچون دیگر افراد جامعه امروز زندگی‌شان با تکنولوژی مدرن و ماشینی در آمیخته است. حال این سوال مطرح می‌شود که آیا بنشر امروز راه خود را در میان روند جهانی شدن و تغییر دائمی دنیا خواهد یافت؟ آیا واژهای به نام «اروپایی» باقی خواهد ماند؟ و حتی آیا پاسخی برای این سوال و در برابر «هویت اروپایی» وجود خواهد داشت؟ مطلوب‌عادت «سا خراب می‌کنیم، می‌سازیم- سرزنش می‌کنیم- هزینه می‌کنیم- مامی فهمیم- قدرت می‌دهیم- جایگزین می‌کنیم- می‌بخشیم- شرم می‌کنیم- در جایی



گروه تئاتر بکا لو کالاب / کارگردان و آهنگساز: زیری آدامک / نویسنده: مریتنا موسیلا / بازیگران (خوانندگان؛ ودونا اسکینیچوا (سوپرانو)، آتاسیتکوا (آلتو)، پائال اسمولاریک (تنور)، پتر و انچورا (باس) / طراح صحنه، لباس و ماسک: یاکوب کویچکی / طراح نور: مارک استریژوسکی. یاکوب کویچکی / طراح صدا: یان بوریان، سیکلاس روژیچکا

دارد. او برای نمایش «از کتاب جنگل» که نمایشی برای کودکان است، موفق به دریافت جوایز بهترین نمایش، بهترین کارگردانی و بهترین طراح صحنه از جشنواره «ماتریکا ۲۰۰۷» شد. همچنین جایزه «آلفرد رادوک» را برای بهترین طراحی صحنه به دست آورده است. جشنواره Next Wave در سال ۲۰۰۷، زیری آدامک را به عنوان چهره بر گزیده سال در تئاتر آلترناتیو و تئاتر موزیکال معرفی کرد. ماریتنا موسیلا نویسنده اثر، دکترای خود را در دانشگاه FFUK در زمینه مطالعات تئاتر موزیکال و راههای پیشرفت آن با زیری آدامک همکاری دارد.

درباره کارگردان:
«زیری آدامک» از دانشگاه KALD DAMU رشته کارگردانی فارغ التحصیل شد و هم اکنون در همین دانشگاه مشغول گذراندن دوره دکترای خود در رشته بازیگر پست مدرن و تئاتر موزیکال است. وی تجربه‌های بی‌شماری در زمینه تئاتر موزیکال داشته است که از آن جمله اجرای بر اساس اثری از شاعر اتریشی «ارنست پاندل» است که در تئاتر Nazábradli در کشور چک به روی صحنه برد. او نویسنده و آهنگساز آثار خوش است و مقالات متعددی در زمینه تئاتر معاصر در مجله Svět a divadlo

