



امروز در تماشاخانه ایران شهر معرفی می شوند
بهترین های تئاتر ایران



سرمقاله

چه خوب می‌شود



فرزین رحمانی راه: راه پله، مکان، راه پله، دقیقه به دقیقه شب، شخصیت‌ها، من و تلقن همراهم که ناله می‌کشد و صدایی که پیشنهاد نوشتن سرمقاله می‌کند برای روزنامهٔ جشنوارهٔ بیست و نهم تئاتر فجر؛ آنهم به دلیل آنکه به عنوان «جوان‌ترین کارگردان بخش مسابقه بین‌الملل» با بیست‌وشش سال سن، مخترع شدمام. دستم به کلید برق راه پله می‌رسد و همه جا روشن می‌شود؛ آن قدر با عجله برای کاری به سمت خانه دودمادم که کیفم را جا گذاشتم... حالا کلمات ذره ذره در ذهنم شکل می‌گیرد. بخش مهمی از تئاتر ایران را دانشگاهیان تشکیل می‌دهند؛ دانشجویان و اساتید به عنوان عضوی از خانوادهٔ تئاتر دانشگاهی همواره با این موضوع درگیر بودم؛ روزهای برگزاری جشنواره فجر همواره مصادف با فصل امتحانات، پایان ترم و نزدیکی کنکور کارشناسی ارشد و تحویل پروژه و از این دست موارد است. جشنواره امسال هم با شروع نیمسال دوم تحصیلی مصادف شده است. چون دوره کارشناسی‌ام را در بیرون تهران گذرانده‌ام همیشه شوق دیدار اجراهای جشنواره فجر باعث شده در سخت‌ترین شرایط فاصله ۶۰۰ کیلومتری مسافت -لطفاً از سمت تبریز حساب کنید- تا تهران راه جان‌بخرم و زانووار راهی چهارراه ولیعصر شوم همین‌طور که به این مسائل فکر می‌کردم دل‌های ناشناخته به سراغم آمد؛ هنوز دو طبقه دیگر مانده برای رسیدن به خانه دستم را به نرده‌ها می‌گیرم و نفس تازه می‌کنم؛ یا توجه به اینکه رشته‌نمایش در دانشگاه‌های شهرستان‌هایی نظیر تبریز، شیراز، اراک، بوشهر، تنکلی و بروجرد دایر است چه خوب می‌شود اگر دانشجویان و اساتید امکانات مناسب‌تری برای این حضور و تماشای نمایش‌های جشنواره داشته باشند. بعد از پایان امتحانات که حوالی ۱۰ بهمن‌ماه است به مدت ۱۰ روز پس از آن دانشگاه‌ها در تعطیلی به سر می‌برند که روزهای فراغت دانشگاهیان هم محسوب می‌شود. چه خوب می‌شود اگر جشنواره بتواند در مورد زمان برگزاری اش، تئاتر دانشگاهی و هنرمندان اش را هم در نظر داشته باشد. تنها چند قدمی تا در خانه مانده امیدوارم از سال‌های آینده شاهد جشنواره‌ای با حضور گسترده‌تر نیروهای دانشگاهی باشیم. کلید و قفل و دری که گشوده می‌شود. باید این نوشته را هرچه زودتر ثبت کرد.

۲۴ به جای لافکادیو



گروه نمایشی کشور روسیه که قرار بود در روزهای پنجشنبه و جمعه نمایش «لافکادیو» را در مجموعه آزادی روی صحنه بپزند به دلیل از دست دادن پرواز مسکو-تهران از این کار بازماندند. ستاد جشنواره ضمن احترام به حقوق تمامی تماشاگران اعلام کرد نمایش «۲۴» نوشته علی دل‌پیشه و کارگردانی اسماعیل سعیدیان در روزهای مذکور اجرا خواهد شد. این نمایش روز اول جشنواره در بخش مرور تئاتر ایران در تالار اصلی تئاتر مولوی اجرا شده بود. آن دسته از تماشاگرانی که بلیت نمایش لافکادیو را خریداری کرده‌اند می‌توانند با مراجعه به گیشه مجموعه تئاتر شهر نسبت به عودت بلیت‌های خود اقدام کنند.

جشن تولد جوانمرد در سنگلج



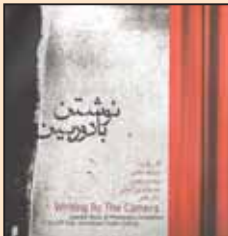
با تقدیم اجرای «هفتگ میرزا رضا» جشن تولد ۸۱ سالگی عباس جوانمرد برگزار شد. جشن تولد ۸۱ سالگی عباس جوانمرد پس از پایان اجرای نمایش «هفتگ میرزا رضا» به نویسندگی محمد طلوغی و کارگردانی محمد اشکان فر شامگاه چهارشنبه ۲۷ بهمن در تالار سنگلج برگزار شد و این گروه، سرانجام اجرای خود را به عباس جوانمرد تقدیم کردند. این کارگردان، بازیگر و پژوهش‌گر با سابقه ضمن سپاس از این اقدام گفت: من پس از ۴۰ سال با به تالار سنگلج می‌گذارم و خوشحالم که به دیدن نمایش‌تان مرا دعوت کردید و این خود خاطرات گذشته را برانمیزد. زنده کرد. او پس از بریدن کیک تولد از ایده اجرایی نمایش تشکر و گروه آبیگ را تشویق کرد تا همچنان با حفظ صمیمیت در کنار یکدیگر آثار بعدی را خلق کنند. او در ادامه توصیه و پیشنهادهایی به گروه نمایشی کرد تا در اجراهای بعدی بتوانند با رعایت آنها از بیابان تنگناک‌تری با تماشاگر خود برقرار کنند.

ویتسک را شنبه ببینید



نمایش ویتسک روز جمعه اجرا ندارد اما هر دو نوبت اجرای این نمایش در روز پایانی جشنواره پذیرای علاقمندان خواهد بود. به گزارش روابط عمومی جشنواره علت عدم اجرای نمایش ویتسک-از کشور کره جنوبی- در روز پنج شنبه، حجم بالای امور مربوط به نور و صدا است. نمایش ویتسک اقتباسی است از اثر «پوستر» است که «دون ایم» آن را کارگردانی کرده است.

امروز بهترین‌های عکس و پوستر تئاتر ایران انتخاب می‌شوند



مراسم معرفی بهترین‌های تئاتر ایران در بخش‌های پوستر، عکس و تئاتر خیابانی امروز ساعت ۱۹ در تماشاخانه ایرانشهر برگزار خواهد شد. بر این اساس هیات داوران اسامی نامزدهای بخش عکس و پوستر را بدین شرح اعلام کرد: در بخش «تک‌عکس» مرتضی آتاپکی، مهرداد امینی، حسین اسکندرزاده، شگوفه هاشمیان، سناغر برکات، وحید ذاکری‌راد و نغمه ارجمند؛ در بخش «مجموعه عکس» هادی نویدی، مرتضی آتاپکی، سیامک زمردی‌مطلق، احسان راقتی‌داریان، محمدرضا سلطانی و مهرداد امینی نامزد بهترین‌ها هستند. در بخش «پوستر» بیست و نهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر مهدی رایگانی، مهدی مهدیان، مهدی دوایی، مجید کاشانی، پیمان پورحسین، ارش تظاهایی، امیر اسمعی و مرتضی آتاپکی نامزد بهترین‌های پوسترهای این جشنواره هستند. شایان ذکر است ۱۴۷ قطعه عکس و ۹۰ قطعه پوستر در بخش مسابقه پوستر و عکس تئاتر بیست‌ونهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر حضور داشتند که به‌همت دبیر خانه جشنواره در قالب کتلهایی «قاب‌های ماندگار» شامل تمامی پوسترهای شرکت کننده در مسابقه پوستر و کتاب «هوشتن با دوربین» که در برگیرنده آثار برگزیده مسابقه عکس این دوره است، به چاپ رسیدند.

امروز در جشنواره می‌بینیم

میزبه محامدی با نمایش «ضیافت» و بهروز غریب پور با «برای عروسکی مولوی» مهمانان امروز جشنواره هستند. در بخش مرور نیز، نمایش «اتاق تاریک» به کارگردانی چیستا پیرنی به روی صحنه خواهد رفت. امروز همچنین نمایش «سرزمین آب» از کشور چین در تالار وحدت و «فلوست» از کشور سوئیس به روی صحنه می‌رود و نمایش «گلوری» از کشور لهستان در فضای باز پارکینگ تالار وحدت اجرا خواهند شد. امروز علاوه بر این نمایش‌ها «ح دو چشم» به کارگردانی سیروس همتی در بخش مرور تئاتر ایران، «گل‌های میخک» به کارگردانی بنفشه اعرابی در بخش پایان‌نامه‌های برتر اجرا خواهد شد. همچنین تماشاخانه ایرانشهر نیز میزبان مراسم معرفی بهترین‌های تئاتر ایران در ساعت ۱۹ خواهد بود.

امروز در چهار سالن نمایشی تالار هنر، خانه نمایش، تالار محراب و تالار بوستان چهار نمایش که به ترتیب منتخبان سیزدهمین جشنواره ملی تئاتر مقاومت-فتح خرمشهر، نخستین جشنواره ملی جوان ایرانی، نهمین جشنواره تئاتر کردی، سیزدهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر دانشگاهی ایران هستند به روی صحنه می‌روند. نمایش «ایستادن فر فراز یک اتفاق» به کارگردانی علیرضا مهران، «هنل خوابی در سه شبیه پیش» به کارگردانی رضا گشتاسب، «مال له کول» به کارگردانی امید خاکپور و «بر و لادیمیر و استراگون» که گذشت به کارگردانی میثم حسن‌زاده در بخش جشنواره جشنواره‌ها اجرا خواهند شد. اما در بخش مسابقه، امروز همایون غنی‌زاده، زهرا صبری، ایراهیم پشت کوهی و «هافتم اسون تیل» و «اندرو داونس» از کشور آلمان نمایش‌هایی را به روی صحنه (امعان می‌آورند).

ویژگی‌های جشنواره بیست و نهم تئاتر فجر-۶

فرصت بیشتر در انتخاب

مهرداد رایانی مخصوصی: جشنواره بیست و نهم به دو دلیل توانسته است که برنامه‌های قابل استفاده‌تری برای مخاطبان و علاقمندان فراهم کند: ۱- جدول و مجموعه برنامه‌های متنوع جلالت نشست‌ها، کارگاه‌ها و همچنین اجراهای از حدود یک ماه پیش مشخص شده و بر روی سایت جشنواره قرار گرفته است و این مورد شرایط مطلوبی را برای پیش‌بینی‌های لازم مخاطب فراهم کرده است و در حقیقت، مخاطبان با دیده این اطلاع، می‌توانند برنامه‌ریزی مطلوبی را در راستای حضور و بهره‌برداری از فضاهای مورد علاقه‌شان انجام دهند. ۲- تنوع و تطور برنامه‌ها و از آن مهم‌تر تفکیک آنها فرصت بیشتری را در اختیار مخاطبان و علاقمندان برای انتخاب موضوعات گرایش‌پذیرانه‌های مختلف جشنواره قرار داده همچنین برنامه‌ها به گونه‌ای است که در طول جشنواره می‌توان از فضاهای آموزشی و نیز اجراهای شکل مطلوب‌تری استفاده کرد. در سه ساله کارگاه‌های آموزشی و نمایشنامه‌خوانی، هم‌زمان با اجراهای صحنه‌ای تحقق پیدایی کرد و این نکته موجب می‌شد تا شماری از علاقمندان نتوانند قدرت انتخاب بیش‌تری داشته باشند. اما در جشنواره سال جاری دبیر خانه جشنواره سعی کرد تا با تفکیک این دو بخش از قشر دگر جدول برنامه‌ها یک‌پارچه و علاقمندان را بیش‌تر به خود جذب نماید. تحقق دو مورد ذکر شده تنها با برنامه‌ریزی درازمدت میسر می‌شد و نیز با سعه صدر هنرمندان درگیر این فضاها تمام تلاش‌ها و کوشش‌های موجود در جشنواره بیست‌ونهم تئاتر فجر با یک‌هدف کلی برنامه‌ریزی شده است: بهره‌برداری مفید علاقمندان و هنرمندان از فضای جشنواره. در حقیقت مواجهه و گفت‌وگوی حاصل‌ملین آثار و علاقمندان و ایجاد شرایط بهتر در قیاس با گذشته، یکی از اهداف اصلی این جشنواره بود که نتیجه آن به آماده شدن زودتر جدول‌های جشنواره و نیز تفکیک برخی از بخش‌های جشنواره از اجراهای خیابانی و صحنه‌ای شد. اگرچه با چنین تدبیری، زمان برگزاری جشنواره دو برابر شده در نتیجه آن بودجه و هماهنگی‌های بیش‌تر صرف شده، اما با توجه به خواسته‌های مخاطبان، تحقق این مسئله و روند در راستای ایجاد شرایط بهتر برای گفت‌وگو و استفاده بیش‌تر مخاطبان و علاقمندان از فرصت‌های ایجاد شده ضروری و مفید به نظر می‌رسد. حال شرایط مهیاست تا هر یک از علاقمندان، سهم خویش را از سفره گسترده شده جشنواره تئاتر فجر برچینند و در یک تعاملی و گفت‌وگوی زنده، رشد کیفی مدنظر خویش را فراهم کنند.



رونمایی ۹ کتاب در جشنواره بیست و نهم

از تعزیه تا پست مدرنیسم

همزمان با بیست و نهمین جشنواره تئاتر فجر ۹ عنوان کتاب توسط انتشارات نمایش به چاپ رسید که روز گذشته رونمایی شد. ۴ عنوان این کتاب‌ها تئوری و ۵ عنوان نمایشنامه است. هر سال همزمان با برگزاری جشنواره تئاتر فجر انتشارات نمایش کتاب‌هایی را هم به چاپ می‌رساند. امسال در میان کتاب‌های تئوری می‌توان هم رد پای نمایش ایرانی، تعزیه را دید و هم تبیین پست مدرنیسم در اجرا. نمایشنامه‌های «بازی نامه باستان»، نام همه مصلوبان عیسی است، پرسه‌های زن راوی از رود

تا روئیز، با گانه، چشم‌ها و حاشیه‌دوزی‌های بیرق شیر و خورشید نمایشنامه‌هایی هستند که امسال انتشارات نمایش همزمان با جشنواره به چاپ رسانده است. این نمایشنامه‌ها به ترتیب به قلم رضا صابری، ایوب آقاخانی، مهدی نصیری، مجتبی رفیعی، مسعود هاشمی‌نژاد و محمدباقر نباتی مقدم به نگارش درآمده است. همچنین «فشانها و چالش‌ها» و «در باره پدیده تئاتر» به کوشش نصراله قادری، «پست مدرنیسم و اجرا» اثر نیک کی، ترجمه امیر لشکری نیز به چاپ رسیده است.

نام همه مصلوبان عیسی است

این نمایشنامه به گفته نویسنده آن نخستین رویدادهای تاریخ مسیحیت را با بخشی از تاریخ ایران بازسازی کرده است. اثری که خواننده پیداست دشواری‌های زیادی برای نویسنده‌اش در پی داشته است. ایوب آقاخانی در کنار نمایشنامه‌نویسی کارگردانی و بازی هم می‌کند و در جشنواره امسال نمایش «کسوف» را کارگردانی کرده و در دو نمایش «روال عادی» و «فلاست» ایفای نقش می‌کند. از این نمایشنامه‌نویس تاکنون نمایشنامه‌هایی چون: دوتنی کوتاه برای پاییز، گیلگمش، کاپوچینوی ایرلندی، ماه و مه، زمین مقدس، روزهای زرد و «تمام صبح‌های زمین» به چاپ رسیده او بزرگترین دشواری نوشتن این نمایشنامه را جستجوی نقاط منطقی و نزدیک به هم در تاریخ مسیحیت با وقایع بخش‌های تاریخی ایران برشمرده است. جستجویی که تحقیقات آن ۹ ماه به طول انجامید.

پرسه‌های زن راوی از رود تاروئیز

«نمایشنامه پرسه‌های زن راوی از رود تاروئیز» که به یادبود و احترام ابوتراب خسروی و زنده‌یاد خسرو شکیبایی، پیش از این در کارگاه نمایش خوانش و به آن‌ها تقدیم شده بود را مهدی نصیری با برداشتی از رمان «رود راوی» نوشته ابوتراب خسروی به رشته تحریر درآورده است. گویا چهار سال پیش نصیری در گفت و گویی با خسرو شکیبایی بحثی پیرامون ادبیات، تئاتر و سینما داشته و همان جا شکیبایی با او درباره رود راوی سخن به میان می‌آورد و اینکه این رمان ظرفیت‌های بالقوه‌ای برای تبدیل شدن به فیلم و تئاتر دارند. بدین گونه نصیری این داستان را به نمایشنامه تبدیل کرده است. بد نیست که بداییم رمان رود، مفصل‌ترین اثر خسروی است. این رمان، ساختار روایتی پیچیده‌ای دارد.

بازی نامه باستان

رضا صابری قدیمی‌ترین کارگردان تئاتر مشهد است و امسال نیز در جشنواره تئاتر فجر با نمایش «لانه شغال» حضور دارد. نمایشنامه «بازی نامه باستان» یکی از ۶ عنوان نمایشنامه‌ای است که به قلم او امسال توسط انتشارات نمایش چاپ شده است. این نمایش درباره زندگی حکیم ابوالقاسم فردوسی از زمان نوشتن شاهنامه تا مرگ اوست. این نمایشنامه توسط صابری، پیش از چاپ در گرگان و مشهد روی صحنه رفته است.

چشم‌ها

نمایشنامه «چشم‌ها» نیز پیش از چاپ در همین جشنواره خوانش شد. این نمایشنامه داستان پیچ در پیچی دارد و به روایت زندگی دو خواهر که در جنگ پدر خود را از دست می‌پردازند. نمایش تنها در خانه‌ای دوطبقه و در دهکده‌ای توریستی زندگی می‌کنند. خواهر بزرگ‌تر در جنگ مورد تعرض دشمن قرار گرفته و باردار شده است. بعد از این تعرض به خاطر شایعات مردم کم‌تر از خانه بیرون می‌آید و خواهر کوچک‌تر معلم است. اما چون بسیاری از مردها و کودکان دهکده در جنگ کشته شدند به صورت هم‌زمان در اداره بایگانی نیز مشغول فعالیت است و در اینجا مرد کارگری آشنا می‌شود. این مرد برای تمیز کردن سد دهکده و آبی که پشت سد جمع شده است به این دهکده آمده است و در هنگام کار با جسد پسر هفت‌ماه روبرو می‌شود که با بستن وزنه‌ای در کف رودخانه و با چشمان باز رها شده است.

حاشیه‌دوزی‌های بیرق شیر و خورشید

نمایشنامه «حاشیه‌دوزی‌های بیرق شیر و خورشید» به نویسندگی محمدباقر نباتی مقدم نیز در بیست و نهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر خوانش شد. این نمایشنامه قرار یک مبارز سیاسی برای گریز از عوامل ساواک به منطقه کوهسار اردبیل را روایت می‌کند. او با پیغامی که توسط یکی از دوستان به دستش می‌رسد، قصد برگرانی تعزیه و شبیه‌خوانی را در روز عاشورا دارد. اما به دلیل خیانت یکی از روستاییان که خود را فدایی شاه می‌داند، ناچار به فرار می‌شود. این نمایشنامه تلفیقی از هنر تعزیه و یک داستان برآمده از اتفاقی مستند است که همراه با هم هسته اصلی درام را شکل می‌دهند.

با گانه

نمایشنامه «باگانه» به گفته مجتبی رفیعی نویسنده اثر تلفیقی است از چند موضوع که در کنار یکدیگر معنا پیدایی کند و مجموعه‌ای از بازی‌های زبانی در صحنه را شامل می‌شود. این نمایشنامه نیز پیش از این در کارگاه نمایش، نمایشنامه خوانی شده بود.

رویدادها

بازار تئاتر به پایان رسید

معاون هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به همراه مدیرکل هنرهای نمایشی و دبیر جشنواره از دومین بازار تئاتر ایران در سالار وحدت بازدید کردند و به این ترتیب فعالیت این بازار هم پایان یافت. در این دیدار ابتدا «آروند دشت‌آری»، «لسون فرناندز» یکی از اساتید دانشگاه انگلستان را به «حمیدشاه‌آبادی» معرفی کرد و وی نیز از این هنرمند

به دلیل حضورش در بازار تئاتر قدردانی کرد. فرناندز عنوان کرد: بسیار خوشحالم که در بازار تئاتر ایران هستم. امکاناتی که در طول این مدت در اختیارمان قرار داده شد، فوق‌العاده بود. در ادامه شاه‌آبادی با حضور در غرفه گروه «دن کیشوت» به سرپرستی «صفر دشتی» نظرات و کارشناسان خارجی حاضر در این غرفه، در رابطه با آثار جشنواره جوابا شد. هنرمندان و کارشناسان خارجی نیز در پاسخ به سوال شاه‌آبادی از خرسندی کردند و برخی آثار جشنواره را بی‌نظیر دانستند. سپس معاون هنری عنوان کرد: امیدوارم با حضور شما، این نمایش‌ها در نقاط مختلف دنیا اجرا شوند. چرا که هنرمندان ما این لیاقت را دارند که در عرصه بین‌المللی دیده شوند. امیدوارم شما سفیر خوبی برای معرفی تئاتر ایران باشید. معاون هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در ادامه با اشاره به شکل تازه برگزاری دومین بازار تئاتر ایران گفت: بازار تئاتر ایران فرصت بسیار خوبی برای هنرمندان است و بدین ترتیب زمینه ملاقات گروه‌ها با کارشناسان و مدیران خارجی فراهم می‌شود. وی ادامه داد: امروز ۸ گروه حرفه‌ای آثار خود را ارائه دادند و ظرفیت تئاتر ایران را به مجامع بین‌المللی نشان دادند. بخشی از ظرفیت‌ها و توانمندی‌های تئاتر ایران در حد استانداردهای جهانی است و هنرمندان خارجی علاقه‌مند به دیدن آثار ایرانی هستند. وی در پایان درباره برگزاری بیست و نهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر با اشاره به اینکه بهترین داوران، مردم هستند، گفت: استقبال مردم تشنه داد که آثار متنوع جشنواره توانسته مخاطبان بسیاری را جذب کند.

تقویم سال ۱۳۹۰ تماشاخانه سنگلج چاپ شد

اتانک نادری، مدیر تالار سنگلج، در یک اقدام ابتکاری برای شناساندن بیش‌تر تالار سنگلج اقدام به طراحی و چاپ تقویم سال ۱۳۹۰ با نام این تالار نمود. در صفحه نخست این تقویم تاریخچه تالار سنگلج به همراه بهار به امضای هنرمندانی چون علی نصیران، داوود رشیدی، بهزاد فراهانی، داریوش فرهنگ به چشم می‌آید. در صفحات دیگر تقویم نیز گلچین پوستر نمایشگاهی که در این تالار به روی صحنه رفته‌اند چاپ شده است؛

پوستر نمایش‌هایی چون «مخمصه» به کارگردانی فرهاد مجدآبادی، «سلطان و سیاه» به کارگردانی علی نصیران، «اکبر آقا آکنور سینما» به کارگردانی اکبر عبدی، «هملت با سالاد فصل» به کارگردانی هادی مرزبان، «مریم و مرداوینج» به کارگردانی بهزاد فراهانی، در صفحه آخر نیز توضیحاتی درباره اجرای طرح بزرگ توسعه تماشاخانه سنگلج به همراه تصویر این تالار به چاپ رسیده است.

منتیژه محامدی
کارگردان نمایش غیبات

حضور دانشجویانم در فجر راضی کننده‌است



جشنواره تئاتر فجر، امسال، با حضور تعداد زیادی از جوانان هنرمند تئاتر برگزار می‌شود که اغلب شیان دانشجویان خود من بوده‌اند و این مسئله یکی از نقاط قوت جشنواره است. خیلی خوشحال هستم که آثار این نسل جوان در جشنواره دیده می‌شود. کچه‌چیان، خاسب، نمکی روح، جعفری، محمود، ضارجمی، همایون غنی‌زاده، رضا ثروتی و بسیاری از جوانان دیگر که در جشنواره هستند، اتفاق خوبی را رقم می‌زنند و همین نکته برای من به عنوان مدرس تئاتر راضی کننده است. نمایشنامه «ضیافت» که محمد اسکندری آن را نوشته درباره یک پیرمرد و پیرزن است که در تخیلی از گذشته خود زندگی می‌کنند و هر شب یک بازی دارند. نمایش شیرینی از زندگی و نوستالژی آدم‌هاست. صاف‌قافه یگویم چندان از بخش‌بندی‌های جشنواره و از جزئیات ویژگی‌های هر بخش سسر در نمی‌آورم تنها، سالی، یک نمایش کار می‌کنم که امسال به دلیل نامشخص بودن وضعیت مالی گروه‌های نمایشی ترجیح دادم نمایشی کم پرسوز و کوچک را دست بگیرم. نمایش‌مان در بخش مهمان جشنواره اجرا می‌شود و قرار است همین دو اجرا را در جشنواره داشته‌باشیم. وقتی برنامه جشنواره بیست و نهم فجر را مرور می‌کردم می‌دیدم که بیش‌تر نمایش‌ها قبلاً اجرا رفته‌اند و به عنوان ناخشنود، دیدم که این سال هم اغلب بازی شهرستان‌ها هستند، باز جمله کارگردان تازه کار هستند. کمتر این افراد را می‌شناسم و کم‌تر هم نام کارگردان قدیمی و حرفه‌ای را در بخش رقابتی جشنواره می‌بینم این شاید یک ویژگی باشد اما باید نتیجه آن را دید. می‌خوام در این فرصت گلایه‌ای هم از دوستان جشنواره داشته باشم که گاه بسیاری از سابقه‌دارترین هنرمندان تئاتر را از یاد می‌برند. در حالی که برای عده‌ای همه را با کاتالوگ کارهای «وی‌ای پی» می‌فرستند، برخی که سال‌ها برای مملکت‌شان کار کرده‌اند و در جشنواره نیز حضور دارند از کرات جشنواره محروم می‌کنند. هنوز دلیل این کم‌لطفی را نمی‌دانم. سال‌هاست که در تئاتر کار می‌کنم و درس می‌دهم اما گاه در جشنواره‌ها دیدم که افرادی به راحتی پای در سالن اجرا می‌گذارند که کسی آنها را نمی‌شناسد. امیدوارم جشنوار بیست‌ونهم از این آسیب‌میرد. امسال



یغقوب صدیق جمالی
کارگردان نمایش درباره ماهان

اجراهای شهرستان ایده خوبی بود

«درباره ماهان» داستان گم شدن شخصی به نام ماهان است که در لایه‌لای یک سری رخدادهای عاطفی و اجتماعی و بر اثر مشکلات اقتصادی که بر سر راه‌ش قرار می‌گیرد به این نتیجه می‌رسد که باید کشور را ترک کند. مدت‌هاست که خبری از او نیست، مدتی می‌گذرد تا این که جنازه‌ای نیمه سوخته و یک گل‌زنانه از او در ترکیه پیدا می‌شود. یعقوب صدیق جمالی کارگردان اثر گفته‌های بیشتری درباره این نمایش دارد، در حقیقت داستان نمایش چگونگی یافتن ماهان، توسط یک گروه را روایت می‌کند. این جست و جو با حرف‌های صبا، همسر ماهان، آینده دوست مشترکشان، غریبه‌ای آشنا، پاتیلانه دختری ایتالیایی در ترکیه، معین و شمس‌الدین روایت می‌شود. درباره سیر اجرا باید بگویم که در حقیقت نوع بازی‌ای که برای بچه‌ها طراحی شده شیوه ژنال است. طراحی لباس هم از قاعده ژنال تبعیت کرده اما در حوزه طراحی صحنه و طراحی میزآین سن این قاعده لحاظ نشده و به فراخور صحنه‌ها و سبک‌ها و سبک‌های مختلفی استفاده شده می‌دانید که «درباره ماهان» برای نمایش‌های استانی در کنار پنج گروه تهرانی قرار گرفت و من این افتخار را کسب کردم که این سفرها را در کنارشان باشم. شهرهایی مثل خراسان شمالی، گلستان و البرز به اعتقاد من یکی از بهترین آثار که در جشنواره بیست‌ونهم انجام شد همین طرح بود. اینکه گروه‌های تهرانی، اجراهای تهرانی را به شهرستان‌ها ببرند یکی از بخش‌های قابل توجه در جشنواره بود و باعث شد که شهرستان‌ها هم از قافله جشنواره جا نمانند. من در خراسان شمالی ششصد نفر، در استان گیلان چهارصد نفر و در استان البرز با توجه به محدودیت سالن بالغ بر سیصد نفر تماشاگر داشتم و این نشان‌دهنده استقبال خوب شهرستان‌ها از تئاتر است. این برای من و بچه‌های گروه‌ام اتفاق خوبی بود چون این امکان را برای ما فراهم آورد که بیش از اجرای تهران، در چند نوبت متوالی، خودمان را در آزمون نظر تماشاگر شرکت دهیم و نظرات تماشاگران را دریافت کنیم.

■ آرتیمیز نیازی

غفار پورآذر یکی از کارگردانان اجرای سرزمین آب، زندگی حرفه‌ای خود را به اجرای پکن اختصاص داده است. او باور دارد که فرهنگ، تاریخ، اسطوره‌شناسی، شعر و شاعری، ادبیات، هنرهای تجسمی و نمایش همگی در اجرای پکن فشرده و گنجانده شده‌اند. غفار پور آذر در خانواده‌ای آذری به دنیا آمد و در انگلستان رشد و تحصیل کرد. او تحصیلات ارشد خود را در زمینه انیمیشن کامپیوتری به اتمام رسانده و ساکن پکن و کالیفرنیا است.

در بعدازظهر یک روز تابستانی سال ۱۹۹۳ با دیدن اجرای پکن که توسط یک گروه جوان پکنی در سالن Queen Elizabeth اجرا شد، زندگی خود را به کلی تغییر داد. او در آن هنگام در مدرسه بریتانیایی هنرهای نمایشی و تکنولوژی به تدریس انیمیشن کامپیوتری و تئاتر مشغول بود. وی پس از آن همه نمایش‌های این گروه را دنبال کرده به این ترتیب به پکن پا نهاد و زندگی با آنها و آموختن از آنها را آغاز کرد. وی در چین به عنوان بازیگر اجرای پکن به کار مشغول شد و چندین فیلم مستند نیز تاکنون درباره آثار او ساخته شده است. وی پیش از آنکه در آکادمی ملی شرکت کند از مدرسه اجرای پکن فارغ‌التحصیل شد و هیاکنون مدیریت مرکز بین‌المللی اجرای پکن و سرپرستی گروه



درباره اجرای سرزمین آب از کشور چین

دریچه‌ای بر اجرای پکن

رها گشتاسب

کارگردان نمایش مثل خوابی در سه شنبه

مرثیه‌ای برای یک رویا



مثل خوابی در سه‌شنبه، به مرز از بین‌رفته زندگی و روپسا می‌پردازد. داستان زندگی دختری است که احتمالاً از اتاق عمل برگشته و به وضوح نمی‌شود مشخص کرد که این جا کالیوس است یا روپا؟ حتی برای کسی که خودش در آن حال قرار دارد، رضا گشتاسب، کارگردان اثر، بیش‌تر درباره این نمایش توضیح می‌دهد: «این چهارمین بار، است که من در جشنواره بین‌المللی اثر را روی صحنه می‌بوم که خودم نویسنده‌ی و کارگردانی‌اش را برعهده دارم. این چهار اثر همه در یک راستا قرار دارند و همه با یک نگاه تجربی به سمت ناشناخته‌های ممکن پیش می‌روند. سلسله نمایش‌های من سعی در آشنایی زدایی از رفتار روزمره دارند. نمایشی که در حال حاضر سوژه بحث شما است برگزیده جشنواره ملی جوان ایرانی بوده و هدف ما برقراری ارتباط با تماشاگر است.

ما سعی می‌کنیم که مخاطب را با دنیایی آشنا کنیم که ممکن است برایش ایجاد شود، در عین حال به علوم غریبه هم مربوط می‌شود. آثار قبلی هم در زمینه مرز از بین رفتن روپا و زندگی واقعی بود و زندگی و مرگ و روپا را در یک راستا تحلیل می‌کرد. از دیدگاه من کارگردان، انسان معاصر حق دارد که در عصر تکنولوژی با بحث‌های جدیدی آشنا شود که در زندگی روزمره وجود دارند اما دیده نمی‌شوند. شاید همه هدفمان نتیجه گرفتن نباشد اما همین که در این راه قدم گذاشتیم برایمان لذتبخش است و اما خارج از این بحث، فکر می‌کنم بزرگ‌ترین مشکل تئاتر در شهرستان این است که کسانی برای این هنر تصمیم‌گیری می‌کنند که به هیچ وجه تئاتری نیستند و هیچ وقت از هنرمندی که در جشنواره اثری را رای می‌دهند در رابطه با نحوه چگونگی برگزاری جشنواره نظرخواهی نمی‌شود. مسئله شهرستان‌ها ۲ تا ۳ روز بیشتر اسکان داده نمی‌شود و آن‌ها در جشنواره فجر برای شهرت‌ها مهم‌تر است تا تهرانی‌ها. اما همیشه شهرستان‌ها در حالیه‌اند و تهرانی‌ها طلایه‌دار به شهرستان‌ها ۲ تا ۳ روز بیشتر اسکان داده نمی‌شود و آن‌ها دبدا از تئاترهای خوب را از دست می‌دهند. امیدوارم شرایط در دوره‌های بعدتر بهتر شود.



سرزمین آب / کارگردان: غفار پور آذر / نویسنده: جا هاوز / بازیگران: وی قو، یانگ زانگای، هوپینگ، ژانگ لای شنگ، لانگ زنگ، بی‌درنگ، مونگ سان باوولی، لی چان شنگ، شن جنگ لینگ، زاو یوان زیا، مور، بموراچیچ، غفار پور آذر

۱۹۹۷ بورسیه شورای بریتانیا در پکن بود در همان زمان توانست کمک هزینه ای به منظور پژوهش و ضبط سبست‌ها و داستان‌های ایرانی پکن از طریق مصاحبه با بزرگان و افراد با سابقه از شور ای فرهنگی آسیا کسب کند. او به عنوان کارگردان هنری تئاتر Zhengyi ci در پکن، که قدیمی‌ترین تئاتر برای اجرای ایرانی سنتی چین است، اجرای پکن را به بسیاری از گردشگران خارجی شناسانده و تماشاگران چینی زیادی را جلب نمود. در نتیجه افرادی چون وزیر بازرگانی دولت وقت آمریکا به تماشای این اپرا نشست

امید خاکپور

کارگردان نمایش مال له کول

خانه‌به‌دوش‌ها در سالن تئاتر



تئاتر «مال له کول» داستان زندگی زن و مردی است که زیر بل زندگی می‌کنند و این مرد به اختلالات روانی مبتلاست. عشق این زن و شوهر در قفسه بالاتر از هر چیز دیگری است. ولی ادعاها و خواسته‌هایشان از یکدیگر اختلاف آفرین است. در نهایت این عشق است که حسنی جنون را نادیده می‌گیرد و این دو نفر را هر روز بیش از پیش دلداده هم می‌کند. صحبت‌های امید خاکپور، کارگردان اثر درباره این نمایش بخوانید: «مال له کول» به زبان کردی یعنی جل پشت و کلمه جل پشتت خانه به دوش. شخصیت‌های این نمایش، جل‌پشت‌هایی هستند که تمام‌دار و نادرشان را توی یک گونی ریخته‌اند و به راحتی از جایی به جای دیگر نقل مکان می‌کنند. درباره حضور در جشنواره باید بگویم که این اولین سالی است که حضور در جشنواره فجر را تجربه می‌کنم و فکر می‌کنم این مسئله می‌تواند بهترین امتیاز هنری در کارنامه هر هنرمندی محسوب شود. جشنواره جشنواره بخشی از فجر است که منتخب جشنواره‌های دیگر را یک جا جمع کرده جشنواره‌هایی مثل ماه، صوبی، دفاع مقدس و تئاتر ملی جوان، به نظر من همه آثاری که به جشنواره راه پیدا کردند آثار خوب و معتبری هستند. اما من به عنوان کارگردانی که با اجرای اصرم مواجه هستم همیشه دو چیز را مد نظر دارم اول از همه این که اجرا را طوری رایج می‌دهم که از لحاظ تکنیک، همه شاخه‌های یک اثر خوب را داشته باشد تا اهل فن و اهالی تئاتر راضی از سالن بیرون بروند، و در مرحله بعد باید عامه مردم را هم در نظر داشت. در نهایت هم باید حرف‌هایم را با یک گلایه تمام کنم؛ به تئاتر شهرستان کم‌لطفی می‌شود و تهرانی‌ها در مرکز توجه قرار دارند. مادر شهرستان‌ها با مشکل سالن مخاطب و غیره مواجه هستیم و یکی از انگیزه‌های من برای شرکت در جشنواره این بود که می‌خواستم نشان بدهم که بچه‌های شهرستان از نظر هنری توانایی‌های بالایی دارند. مادر حال حاضر در عرصه تئاتر بزرگانی داریم که از همین شهرستان‌ها شروع کرده‌اند و امروز کشور به وجودشان می‌بالد.

نگاهی به نمایش آنتیگونه نوشته و کار همایون غنی زاده- کشور استونی

روزمرگی قهرمانان تراژدی

رامتین شهبازی



دو نمایش کالیگولا و آنتیگونه نشان می‌دهد که همایون غنی زاده در جست و جوی زبانی ویژه خود است. اگر در کالیگولا نوع نگرش به یک ضد قهرمان در شیوه اجرایی این کارگردان نیفتاده بود، در آنتیگونه قدم فراتر می‌گذازد و با نگارش یک

اقتباس آزاد از آنتیگونه شیوه نگاه خود را به حوزه متن نیز می‌کشد. نمایش آنتیگونه با طراحی صحنه آن آغاز می‌شود که بیش از آنچه به تنهایی نوعی طراحی صرف باشد، نشانه‌ای است برای قضا سازی. کل صحنه با رنگ قرمز پوشانده شده که این رنگ از فضای خشونت‌باری سخن می‌گوید که بر کل زندگی آدم‌های کاخ محل سکونت «کرون» سایه افکنده است. حجم این دکور نیز به گونه‌ای است که گویا آدم‌ها را در محاصره خود گرفته است. غنی زاده بر خلاف نمایش قبلی‌اش، «کالیگولا» فضایی را در این صحنه بزرگ خالی نمی‌گذارد و تمام مقیاس آن برای بینوایان نشان دادن آدم‌ها سود می‌جوید. نسبت اندازه آدم‌ها به دکور به گونه‌ای است که گویا آدم‌ها عروسک‌هایی هستند در این فضای خشونت گرفته و آنچنان که «ترزیاس» می‌گوید تنها پنجره این کاخ همیشه بسته است، زیرا اگر آدم‌ها را آنجا بیرون برود بی شک به زمین افتاده و مغزش له خواهد شد. یخاوه‌ای از آنجا بیرون برود بی شک به زمین افتاده و مغزش له خواهد شد. آدم‌های نمایش غنی زاده به ظاهر از درهای دیگر صحنه ورود و خروج دارند، اما به ظاهر قربانی و اسیر همین مکان (یخاوه‌ای فضا) هستند. آدم‌ها دائم اعمال مشخصی را تکرار می‌کنند که این اعمال یا اعمال خشونت از سوی «کرون» است و یا غذا خوردن دور میز.

نکته مهم نمایش آنتیگونه غنی زاده از همین غذا خوردن دور میز شروع می‌شود. عملی که بارها تکرار می‌شود و این تکرار نوعی عادت را با خود به همراه می‌آورد. این عادت یا دیالوگی که هابیس دربارۀ دوربین‌هایی که جنازه برادر آنتیگونه را کنترل کرده‌اند به زندگی مدرن امروز وصل می‌شود و تعاریفی از روزمرگی را وارد دنیای نمایش می‌کند. اشاره لفظی به دوربین‌هایی کنترل کننده، زمان نمایش را از یونان باستان به دوران فعلی می‌آورد. با این تغییر زمانی نشانه‌ها نیز کارکردهای دیگری پیدا می‌کنند. یکی از نشانه‌های روزمرگی و مصرف‌زدگی توجه بیش از حد به خورد و خوراک است. در تعاریف فرهنگ زندگی روزمره آمده است که این انسان، یعنی انسانی که دست‌خوش روزمرگی شده از وجوه قهرمانی فاصله می‌گیرد و به این ترتیب غنی زاده به نر می‌باید نشان‌گذاری، آشنایی زبانی را از قهرمان سوفوکل انجام می‌دهد. «مایک فدرستون» در مقاله زندگی قهرمانی و زندگی روزمره که دکتر هاله لاجوردی آن را در ویژه نامه آرخون درباره زندگی روزمره ترجمه کرده است می‌نویسد: اگر معمولاً زندگی روزمره همراه است با برنامه‌های یکنواخت و عادی و بدیهی انگاشته شده و مبتنی بر عقل سلیمی که تا رو بود زندگی‌های روزانه ما را زنده نگه می‌دارند و حفظ می‌کنند، پس زندگی قهرمانی نشان دهنده ویژگی‌های متضاد با آن است. زندگی قهرمانی به زندگی قاعده مند اشاره می‌کند که ایمان یا اراده آن را شکل داده‌اند؛ زندگی که در آن به امر روزمره به مثابه چیزی نگر بسته می‌شود که باید آن را آرام و مطیع ساخت و در برابر آن مقاومت کرد یا انکارش کرد. چیزی که در راه رسیدن به هدفی والا تر باید آن را مقهور ساخت.»

آنتیگونه غنی زاده، نمی‌تواند بر امور روزمره فائق آید. همانطور که «هایسون» نمی‌تواند آن را کنار بگذارد. همایون قادر نیست بازی گلف را ترک کند. بازی که عملاً اشاره به زندگی بورژوازی مصرف‌گرا دارد. همه آدم‌ها در نوعی مصرف‌زدگی گرفتار آمده‌اند و نمی‌توانند آنچنان که باید به

اعمال قهرمانی خود دست بزنند. آفت، دنیای آنها را گرفته است. مگس‌ها، از بوی تعفن، اما آن‌ها را بریده‌اند و هیچ‌کس را برای این نیست که بتوانند شراب را تغییر دهد. حتی آب به عنوان نماد باکی از شهر «کرون» رخت بر بسته و آدم‌ها همچون حیوانی در خود فرو رفته‌اند. تنها در این میان آنتیگونه ناگهان یک تصمیم می‌گیرد. او می‌خواهد که از این بازی مرکب خارج شود. شب هنگام زمانی که همه خواب هستند سراغ جنازه برادر می‌رود و دستور کرون را زیر پا می‌گذارد. اما این بار نیز زبانی سرفکس نیست که به کرون تهنیت بزند و او را از عاقبت دد خویشی‌اش نزار دهد. بنابراین باید زمان طی شود. کرون ابتدا آنتیگونه را از سر سفره غذا می‌راند. سفره‌ای که گنجیم نشان از روزمرگی دارد. یعنی غنی زاده یک پیرنگ معکوس را برای نمایشنامه‌اش پی‌ریزی می‌کند. او ابتدا آنتیگونه را حقیر می‌کند و بعد از این حقارت، او را از نو جان می‌دهد. حال آنتیگونه نه یک شخصیت افسانه‌ای کهن، که یک قهرمان معاصر است. او از مصرف‌زدگی طرد می‌شود. این طرد شدن از او قهرمان می‌سازد. با این تفسیر است که کرون می‌تواند او را بکشد. کرون دست به این عمل می‌زند و فجایع پشت سر یکدیگر رخ می‌دهند. بعد از آنتیگونه هایمون خودکشی می‌کند. او نیز در حرکتی سمبلیک کلاهی را از سر خارج می‌کند و با این عمل تخم مرغش از سر بیرون می‌افند. این تخم مرغ نیز همان گونه که در نمایش بارها به آن اشاره می‌شود تنها غذایی است که شخصیت‌ها دائم در حال تناول آن هستند و از منظر هنرشنی نشانه‌ای می‌توان آن را با سفره و غذا خوردن که به عنوان نماد روزمرگی بر سرشدریم هسان کرد. هایمون هم از تخم مرغش جدا می‌شود. پس او نیز حالا می‌تواند در جرگه قهرمانان جای گیرد. نفر بعدی مادر هایمون و همسر کرون است. او را نیز از ابتدای نمایش در بستر بیماری دیده‌ایم که به بیماربان روانی پهلوی زند و این شکل از بیماری تنبیه نوعی یادآور دورانی است که در آن زندگی می‌کنیم و کار را از دوره یونان باستان متمایز می‌دهد. او را نیز در پی فرزندش می‌رود و از پنجره‌ای که همیشه ابای بیرون رفتن از آن را داشت خود را به پایین پرتاب می‌کند. پس از این ناگهان آب به دوش حمام انتهای صحنه باز می‌گردد و نوایی شاد در این کاخ طنین می‌افکند. همه قهرمان‌ها رفته‌اند، اما مانده به افتخار آنها جشن گرفته است. کرون نیز که خود بویی از انسانیت نبرده و همچنان یک انسان مصرف‌گرا است که هیچ‌گاه نمی‌تواند قهرمانی را به دست آورد. میراث خوار آنتیگونه و هایمون می‌شود و میراث قهرمانی آنها را به نفع خود جشن می‌گیرد. این سبب در نمایش غنی زاده بسیار خوب خود را نشان می‌دهد. تنها اشکال کار شخصیت‌پردازی آدم‌ها در انتهای نمایشنامه است. یعنی زمانی که قرار است هایمون به شمال قهرمان در آید. این تغییر در مورد آنتیگونه بطبی است. اما در مورد هایمون تقریباً ناگهانی رخ می‌دهد.

غنی زاده در این نمایش بر خلاف «کالیگولا» از اتلاف زمان جلوگیری کرده است. او عکس‌های زیبایی خلق می‌کند که این عکس‌ها با طول زمان دراماتیک اثر نیز از بنیاد برقرار می‌کند و اجرای اثر را به درازا نمی‌کشد. استقبال مردم در تشریفاتی باانی نیز نشان می‌دهد که این کار با اقبال عمومی مواجه شده است و می‌تواند پیش‌فرضی برای اجرای عمومی آن باشد. آنچه خواننده حاصل یک بار دیدن نمایش آن هم به صورت ایستاده در ۱۰۰ دقیقه بود. بی شک نمایش ریزه‌کاری‌های دیگری نیز دارد که در مرور چند باره آن، خود را به ما نشان خواهد داد.



سازمان- تئاتر

انجمن جهانی تئاتر دانشگاهی

■ آران قادرپور

IUTA انجمن جهانی تئاتر دانشگاهی در سال ۱۹۹۴ م. در دانشگاه لیگ بلژیک به منظور توسعه آموزش تئاتر، آفرینش و انجام پژوهش‌های نظری و عملی تئاتر دانشگاهی و همچنین مطالعات در سطوح بالاتر تأسیس شد. IUTA از پنج قاره و بیش از پنجاه کشور جهان اعضای دارد. در این شکل مدرسان، فعالان، ایده‌پردازان، نظریه پردازان و محققان می‌توانند یافته‌های خود را با یکدیگر به اشتراک بگذارند و در مورد دغدغه‌های تئاتری خویش بحث و تبادل نظر کنند. IUTA این فضا را از طریق حضور در جشنواره‌ها و سازمان‌های مختلف فراهم می‌کند و آغوش به روی تمام اعضای علاقه‌مند به تئاتر و جوامع تئاتری باز است.

انجمن جهانی تئاتر دانشگاهی، یک شبکه مستقل است و هر دو سال یکبار کنفرانس جهانی برگزار می‌کند. رئیس حال حاضر این انجمن «ژان مارک» از کشور کاناداست که ریاست خویش را تا سال ۲۰۱۴ ادامه خواهد داد.

عمده‌ترین هدفان انجمن، توسعه و رشد تئاتر دانشگاهی در سراسر دنیاست. تئاتر دانشگاهی در این زمینه به مفهوم هر گونه فعالیت تئاتری است که بین موسسه‌های آکادمیک در جریان است. انجمن جهانی تئاتر دانشگاهی تلاش می‌کند با ترویج گفت‌وگو و درک بین فرهنگ، زمینه را برای تبادل و همکاری‌های میان دانشگاهی باز کند. این شکل، مخالف هر گونه تبعیض سیاسی، ملی، زبانی، نژادی، مذهبی، جنسیتی و هر گونه تبعیض دیگری است. IUTA به موضوعاتی نظیر تعامل در زمینه آموزش تئاتر دانشگاهی، روابط بین تئاتر دانشگاهی و مسئولین دانشگاه‌ها، تمرین‌های تئاتر در فضای دانشگاه‌ها و پژوهش تئاتری می‌پردازد. مزایای عضویت در انجمن تئاتر دانشگاهی که برای تمامی اعضای رسمی موسسه‌ها، دانشجویان معمولی، فارغ‌التحصیلان به طور یکسان است عبارتند از: بهره‌مندی از نشریات و کتاب‌های چاپ شده بخش پژوهش انجمن، دسترسی رایگان به خبرنامه‌های ماهانه سه‌گانه به صورت الکترونیکی، دسترسی به شبکه الکترونیکی کلیه اعضا که در حال حاضر قریب سیصد نفر هستند، دسترسی به شبکه واحد یکپارچه‌رودوست دانشگاه تئاتری و همچنین ۱۰ سازمان ملی و بین‌المللی تئاتر، دسترسی به شبکه بیش از یکصد جشنواره تئاتر دانشگاهی، ارائه تخفیف برای شرکت در گردهمایی‌های پژوهشی، ذخیره الکترونیکی کتاب‌ها و مقالات، قرار دادن اخبار غالب فعالیت گروه‌های

تئاتری در سایت، پرسش و پاسخ مستقیم با تمام اعضای و... نمایان ذکر است که تنها اعضای موسسه حق رای و شرکت در مجمع عمومی سالانه رای انتخاب کمیته اجرایی دارند. حق عضویت اعضای موسسات برای دوازده ماه، حدود ۱۲۰ دلار آمریکا و برای دانشجویان ۵۵ دلار است. انجمن تئاتر دانشگاهی در زمینه نشر نیز فعال است و کتاب‌هایی با عنوان: مطالعه تئاتر (۲۰۰۱)، تئاتر بدون مرز (۲۰۰۳)، آموزش و تئاتر دانشگاهی (۲۰۰۶)، زندگی‌های ما: خلق یک گروه (۲۰۰۸)، بازیگران

در تئاتر دانشگاهی (۲۰۱۰)، هفتین تئاتر دانشگاهی در مرکز (۲۰۱۰) و... منتشر کرده است. ناشر رسمی انجمن تئاتر دانشگاهی AITU است. کتاب‌های منتشر شده توسط این نشر بر گرفته از کنفرانس‌ها، کارگاه‌ها، جشنواره‌ها، هم‌اندیشی‌ها و دیگر رویدادهای علمی است که توسط VOX سازمان‌دهی شده است. این نشریات به هرسه زبان رسمی انگلیسی، فرانسه، اسپانیایی و تحت نظارت کمیته ویراستاری AITU هستند. کتاب‌ها را می‌توانید از سایت آمازون www.amazon.com دریافت کنید و یا به آدرس contact@aitu-iuta.org ایمیل بفرستید. از برنامه‌های آئی انجمن می‌توان به نهیمین کنفرانس جهانی در مینسک بلاروس سال ۲۰۱۲ اشاره کرد. در حالی که پیش از این نیز کنفرانس‌های جهانی در نقاط مختلف دنیا برگزار شده بود. به عنوان نمونه می‌توان موارد ذیل را برشمرد: هشتمین کنفرانس جهانی تئاتر و بدافوژی از ۲۸ جون لغایت ۲ جولای ۲۰۱۰ در مرکز عالی هنرهای نمایشی (CEPA)، دانشگاه دمنف فورت و سومین کنفرانس جهانی انجمن بین‌المللی تئاتر دانشگاهی در داکر سنگال با موضوع ارتباط میان دانشگاه، تئاتر و همکاری بین دانشگاه و تئاتر. یکی از جشنواره‌های سال آینده این انجمن که از ۱ تا ۱۰ اکتبر ۲۰۱۱ در شهر ایروان ارمنستان برگزار خواهد شد، جشنواره هنرهای نمایشی است که برپایی آن در هشت سال گذشته توجه جهانی را برانگیخته است. از سال ۲۰۰۶ بسیاری از شبکه‌های هنرهای نمایشی (غیر از مسکو) به آن به عنوان اصلی‌ترین جشنواره تئاتر USSR نگاه می‌کنند. پیش‌بینی می‌شود در این برنامه بیش از ۴۰۰ شرکت‌کننده (از شرکت‌های تئاتری و افراد ویژه) حضور داشته باشند و میزبان، میهمانی از بیش از سی کشور همچون: روسیه، انگلیس، فرانسه، آمریکا، اتریش، آلمان، سوئد، اسپانیا، سوئیس، هلند، بلژیک، فرانسه، هند، ژاپن، سنگاپور و کشورهای دیگر باشد. رئیس این جشنواره آقای «آرتور فاکاسیان» است. برای اطلاعات بیشتر به آدرس اینترنتی <http://www.highfestan> مراجعه فرمایید.

ارتباط با
انجمن جهانی تئاتر دانشگاهی
International University Theatre
Association
www.aitu-iuta.org



زیبایی شناسی تغییر ناپذیر



هر اثر هنری مشخص یک جامعه هدف دارد بدین معنا که هنرمند برای عرضه اثر به تعدادی مخاطب، دست به یک خلق هنری می‌زند. اینکه جامعه هدف، گسترده یا محدود باشد برای بسیاری از هنرمندان اهمیت دارد و برای تعداد اندکی نه البته طبیعی است که هنرمند خواهان وسعت دایره مخاطبانش باشد ولی اگر هنرمندی هم به برای تعداد محدودی مخاطب دست به آفرینش یک اثر هنری بزند نمی‌توان به او خرده‌ای گرفت. در نهایت تنها به شکلی فروتنانه می‌توان ادعان کرد من یا ما متعلق به جامعه هدف فلان نویسنده یا بعضاً کارگردان نیستیم. در مورد نمایش «لونه شغال» به نوسنگی و کارگردانی رضا صابری می‌توان به همین جمله بسنده کرد که نشان‌دهنده این مطلب مخاطب هدف صابری نیست. این را بدین جهت می‌گویم که اطمینان دارم رضا صابری به عنوان یکی از پرکارترین و باسلیقه‌ترین هنرمندان تئاتر در شهرستان، یک جامعه هدفی را مورد نظر دارد که در سال ۹۰ نمایشنامه «لونه شغال» را نوشته و کارگردانی کرده است. این خرده به من وارد است که قبل از آنکه

نگاهی به نمایش «لونه شغال» به نویسندگی و کارگردانی رضا صابری-مشهد

■ محسن حسن زاده

در ارتباط با ابعاد مختلف این نمایش حرفی بزنم چنین مقدمه‌ای را آوردم ولی این جملات ابتدایی لازم بود تا به این نکته برسیم، نکته این است که مخاطب صابری (جامعه هدف او) تنها به لحاظ مفهومی خردبار اثر او نیست بلکه دایره‌ای‌ن اشتراک در گستره‌ای فرم و محتوای، یعنی مخاطب صابری نگاه او به جامعه، زیبایی شناسی او و کارگردانی او را پذیراست. به همین دلیل است که هیچ تغییری در مواجه او با هنر تئاتر، طی سالیان حضورش در این عرصه نمی بینیم. با این منطق نمی‌توان به او خرده گرفت که مثلاً در طراحی میزانش چرا مدام سعی دارد اصل قرینسازی را رعایت کند؟ حتی اگر دانش تئاتری به مایکونید که اصولاً طراحی میزانشن منکی به یک اصل و قاعده نیست او می‌تواند بر مخاطب هدفش تکیه کند. اما در اصول نمایشنامه‌نویسی که اتفاق صابری سعی دارد بسیار به آن اتکا کند می‌توان نمایشنامه او را به چالش کشید. اینجا دیگر قاعده حکم فرم است و بحث جامعه هدف و سلیقه مطرح نیست. نمایشنامه «لونه شغال» به زندگی سرهنگ شاپور ارذلان می‌پردازد که دستور حمله به پخش کودکان بیمارستانی را صادر می‌کند. او بعداً صدور این فرمان دچار نوعی بیماری به نام «هسج درون» شده که با توجه به این بیماری گم‌اشته وزن دوم او به لونه لکیزه تصاحب اولش سعی می‌کنند او را در مقابل فرزندش قرار دهند تا به هدف خود برسند. در نهایت هم سرهنگ شخص نمی‌شود توسط چه کسی کشته می‌شود. مهمترین نقطه‌ای که درام «لونه شغال» از آن ضربه می‌خورد توجه مطلق به انگیزه شخصیت‌هاست. نمایشنامه تنها با واگوی لکیزه‌ها پیش می‌رود و این عریانی انگیزه شخصیت‌هاست که به مسیر داستان جهت می‌دهد. در اینجا حتی اگر داستان باورپذیر هم نباشد اعتبار ندارد. آنچه مهم است این است که ما بدلیتم سرهنگ ارذلان فقط به دستور مافوق خود عمل کرده و اکنون اگر دچار سحج درون نشده تنها به این دلیل است که اخگر (زن دوم) به همراه عنایت (گم‌اشته‌اش) اتاق او را با تصاویر حیوانات وحشی و دردهای زخمی پوشانده‌اند تا با تبدیل اتاق به یک دخمه، بیماری او را تشدید کنند. انگیزه آنها برای این کار، تصاحب اموال سرهنگ است سه پسر

او که سال‌ها بعد از واقعه کشتار، حاشر به دین بدر نبوده در کدام باید با یک انگیزه به سراغ بدر بیایند. در اینجا شدت و ضعف انگیزه و میزان قدرت آن برای اعمال شخصیت‌ها مهم نیست تنها نفس انگیزه مطرح است. به همین دلیل انگیزه محمود در پیشروی داستان بسیار اهمیت دارد و در نقطه مقابل حضور فرخ و همایون هیچ کمکی به پویایی داستان نمی‌کند. اگر محمود به قصد انتقام خون فرزندش که در بیمارستان بوده به خانه بدر می‌آید فرخ و همایون تنها به انگیزه نجات پدر با وجود تنفر از او، به انجامی می‌آیند. در این میان انگیزه بوران، تنها دختر سرهنگ نیز به دلیل حضور در بیمارستان فقط انتقام است اگر چه این انگیزه تا انتهای نمایش پنهان باشد. واگوی انگیزه شخصیت‌ها به صاحب این قلم کمک می‌کند تا بتواند دلایل عدم ارتباط نمایشنامه با مخاطب را بهتر تشریح کند. اول اینکه، نقطه شروع درام، حضور سه پسر سرهنگ در خانه لوست انگیزه آنها برای شهر بر علیه پدرشان بشود تنها با یک نکته رمانتیک نامرئی‌شان، به خانه پدر می‌آیند. همین نقطه شروع بی‌منطق، ساختار نمایشنامه

را زیر سوال می‌برد. از سوی دیگر تأثیر مستقیم انگیزه شخصیت‌ها در داستان سبب شده تا مخاطب به جای دیالوگ مدام بازگویی انگیزه‌ها را بشنود. طبیعی است که پنهان ماندن این انگیزه‌ها در زیر متن کلام، دیالوگ را اشکال می‌دهد و لذت کشف این کلام غیر مستقیم توسط مخاطب است که نویسنده ا حلال یک متن دراماتیک می‌کند. اتفاقی که در نمایشنامه «لونه شغال» نمی‌افتد. باز هم واگوی همین انگیزه‌هاست که سبب می‌شود اساساً شخصیت‌ها در درستی شکل بگیرد و مخاطب نسبت خود را با کاراکترها نفهمد. این در حالی است که او با یک نمایشنامه رئالیستی روبه‌روست و مسئله اولیه یک نمایش رئالیستی باورپذیر بودن شخصیت‌هاست. برآورد همه آنچه که

در ارتباط با این اثر گفته شدن این است که ظاهراً رضا صابری علاقه‌ای به گسترش جامعه هدف خود ندارد

و هنوز هم برای مخاطبین ثابت خود، نمایش تولید می‌کند. مخاطبیتی که سال‌هاست قاعده‌مند به زیبایی شناسی تغییرناپذیر لوه‌شند.



نه چندان مسری

نگاهی به نمایش «آفولانزای خوکی» نوشته مهرداد رایانی و کارگردانی نیما دهقان

■ اشکان غفار عدلی

آن چه موفقیت چنین آثاری را تضمین می‌کند، رفت و برگشت‌های ذهنی مخاطب میان جهان متن و جهان خارج از آن است. به دیگر سخن، متن در کار تولید دل‌هایی است که مدلول‌شان را نه در جهان بر ساخته متن، که باید در جهان خارج از متن مسجوج کرد و هر چه این ارجاعات دقیق‌تر و پرداخت‌شده‌تر باشند، مخاطب را در سفر ذهنی میان این دو جهان به کشف و بهبود پیش‌تری رهنمون می‌سازند. خصیصه اصلی این نوع آثار، وابستگی تام متن به جهان خارج و ابغای نقش میانجی و واسطه

در میانه دو جهان «همن» و «خارج متن» است. جهان که پیش‌تر آمده، هدف از این سیر و سلوک و آن کشف و بهبود اتفاقی اندیشه‌ای است؛ اندیشه‌ای که در آفولانزای خوکی بر محمل «قد قدرت» در معنای عام استوار است. نمایش را برای دیگر مرور می‌کنیم؛ پزشکی با تلمیع «دیگران» با یک پروژه تحقیقاتی همراه می‌شود. در این پروژه عوارض نوعی بیماری- که محصول و معلول آزمایش‌ها و پژوهش‌های گروه مذکور است- مورد بررسی قرار می‌گیرد. بیماری، شیوع می‌یابد و حتی همسر دکتر و فرزندش مبتلا می‌شوند. دکتر پشیمان از کرده خویش تصمیم به خروج از پروژه می‌گیرد اما او که به طرق مختلف «تحت نظر» است، توفیقی به دست نمی‌آورد. دست آخر، دکتر و همسرش قربانی این پروژه می‌شوند و «دیگران» که به منافع دست یافته‌اند، دکتر را عامل همه خطاهای کاستنی ما معرفی می‌کنند. تا جایی که به متن مربوط می‌شود، «اربابی مخصوص» قصد دارد بر ایده قدرت و ابزارهای اعمال آن متمرکز شود و در این راستا آفولانزای خوکی را به مثابه ابزاری هژمونیک، برای تداوم سلطه قدرت معرفی می‌کند. بدین اعتبار، آفولانزای خوکی از شکل یک بیماری فراگیر، فراتر می‌رود و به نیرویی تغییر شکل می‌دهد که به واسطه آن فرایند اعمال سلطه و امکان حفظ قدرت به همان سیاق مسجوج میسر می‌شود. در مقام اجرا نیز دهقان بر بسط و گسترش این ایده پای می‌فشارد و بیش از هر چیز تلاش می‌کند تا مفهوم «تحت نظر بودن» و در مقام دیگر تماشاگر قرار گرفتن را در معنای «ارول» می‌آید به تماشاگر منتقل کند؛ بدین معنی که برای برادر بزرگ شما را تحت نظر دارد! پخش تصاویری ضبط شده از سطح شهر و ماشین‌های در حال تردد که پلاکشان توسط دوربین‌های مجهز ترافیکی دیده‌و نمایش گذاشته می‌شود و نیز تأکید بر دوربین‌هایی که دکتر را تحت نظر دارند و در پایان حتی تصویر تماشاگران را ثبت می‌کنند؛ این‌ها حضور شخصیتی چون «نشی» که اصول روزافته دکتر را گزارش می‌کند، جلجلی ناظر

بر این معناست که نمایش قصد دارد سازوکارهای این اعمال نظارت را در جهان بر ساخته‌اش با تکیه بر الگوی بیرونی و نمونه‌وار نحوه عمل کرد قدرت به تصویر کشد و چنین، آن را به چالش بخواهد. با این عام استوار است. نمایش را برای دیگر مرور می‌کنیم؛ مهم‌تر از آن تا نقد ادبیانه ایجاد قریب و بعد این جهان، چند گامی فاصله دارد و از همین رو دست آخر از القا و انتقال اندیشه مد نظر باز می‌ماند -در حالی که ما داریم در آثاری چنین، اندیشه، موتور محرک و مهم‌ترین جزء درام به شمار می‌رود- پیش از هر چیز، علت را باید در پیش بودن مخاطب از جهان اثر جستجو کرد؛ چه آن که پیش بودن دائمی مخاطب از آن چه که بر صحنه حادث می‌شود در واقع به معنای پس ماندن اثر از مخاطب در دریافت و برداشتی ملموس و در عین حال مترقی و مقوله قدرت و نظارت است. به دیگر سخن، گر چه اثر مختصاً جهانی رول را ترسیم می‌کند و نشانی آن را به مخاطب می‌دهد اما هرگز از سطح و مرحله ترسیم مختصات جهان مذکور، آن هم در رویکردی سهل و ساده به این مقوله، فراتر نمی‌رود و این از آن روست که آفولانزای خوکی به بسط و گسترش موقعیت طرح شده تمایلی نشان نمی‌دهد. این عدم تمایل را می‌توان از نحوه تعامل ادماها و چگونگی مناسبات‌شان باهم دریافت؛ که بر محور و بستر ارتباطی گنگ استوار است و همه بدنه نمایش را شامل می‌شود. این گنگی و ناتوانی از برقراری ارتباط، صرفاً به روابط میان آدمهای نمایش محدود نمی‌شود و رابطه جهان نمایش با مخاطب را نیز باید از همین منظر و در چرخه نگرست، چرا که آفولانزای خوکی از ایجاد رابطه‌ای دو سویه میان جهان متن و جهان خارج متن، به دلیل گنگی روابط میان آدم‌های نمایش و ابضات ناتوانی از تبیین توجیه آن چه در صحنه می‌گذرد، ناتوان است و به همین علت جهان متن در دایره‌ای از نشانه‌ها گرفتار می‌آید که تلاش برای تاول و اثر کشان با توجه به مولفه‌های خارج متن، به بن بست می‌انجامد. طرفه آن که تشریح

چند و چون این ارتباطات نا فرجام تمام توان نمایش را می‌گیرد و در نهایت نیز نمایش نمی‌تواند از این دایره ترسیم و توصیف پا فراتر گذارد و بر چارهای و کار و عمل کرد مولفه‌های دخیل در آن برلک شود. گویی که خط اندیشه که در محمل داستان شیوع آفولانزای استوار است در همه،ه روابطی که در خدمت پیش بردن داستان است و به در کار و واگوی منویات و احوال آدمهای نمونه‌ای تصویر شده گم می‌شود و این چنین است که آفولانزای خوکی از آغاز تا پایان بر بستری تخت و به محوری عاری از حادثه پیش می‌رود؛ طوری که به مخاطبیت نه امکان همراهی و مشارکت با مایوق و اجازه ورود به داستان نمایش را می‌دهد و نه آن که تامل به تحقق و انتقال اندیشه‌اش در فرایند روایت می‌شود. این وضعیت با تمایل اجرا به سوی خلق نوعی فضای کمیک تشدید می‌شود تا آن جا که به جای ایجاد فضایی مبتنی بر «ترس» خنده، نمایش صرفاً بر جزء دوم این رابطه یعنی گرفتن خنده از تماشاگر متمرکز می‌شود و چنین، قدرت اثر گذاری نمایش هر چه که پیش‌تر می‌رویم، کاهش می‌یابد. در نمایش «آفولانزای خوکی» تلاش برای گرفتن خنده، از مسیر سیرن عنان روایت به دست دکتر و طعنازی هایش» می‌گذرد و طرفه این جاست که یکدست نبودن بازی‌های این عامل دیگری است که توان نمایش را فرسایش می‌دهد و شکاف میان آن مخاطب را تشدید می‌کند. از این رو علی‌رغم آن که مولفه‌های بصری نمایش به ویژه در آغاز، نهیب می‌زند که اتفاق ناخوشایندی در شرف وقوع است اما هر نمایش پیش‌تر می‌رود از تلخی و زهر این اتفاق کاسته می‌شود به حدی که در پایان با شکل مخاطب را تشدید می‌کند. از این رو تلاش اثر گذار باشد مواجه می‌شویم؛ در نهایت، آفولانزای خوکی بالاخره برداشت و قرآتی سهل و ساده از آن چه که تامل بیشتری را می‌طلبد، آدرسی نه چندان دقیق از مقوله قدرت و نظارت به مخاطبش می‌دهد.





نگاهی به نمایش «ترانه هایی برای سایه»
نوشته و کار سناز بیان

تمثیل های یک نمایش غیر شرقی

■ علیرضا نراقی

ابتدا باید توضیح دهیم که استفاده از واژه شرق در این نوشته در مقابل مدرن معنا می شود و بیشتر اشاره دارد به آن شرقی که در برابر تفکر منطقی، اثباتی و خودبنیاد مدرن جعل شده است. این نمایش اساسا دغدغه معنا دارد. فرم را خودبسند نمی داند و می خواهد از تمام نشانه ها و طرح هایش در جهت حکمتی استفاده کند. در ابتدای نمایش مرد تعریف می کند که می خواهد خود را به سایه اش بگوید، کلماتی بر پرده نقش می بندد و نمایش در مدتی که اجرا می شود به واسطه حرکت سایه مردی که دیدیم روی صحنه و مواجهه دیگر آدمها با او از تپاوش با جهان نادیدنی (که روی پرده نقش می بندد) قضا و جهانی مثالی را برای مخاطب می سازد. معنایی که این اثر در پی آن است معنایی لفظی نیست، روند کار بیشتر در جهت کاویدن درون کلمات است و آنچه از آنها بر روح می ماند. لذا شکل اثر سخت است، سر راست نیست؛ درام را حذف کرده تا روند روایتی را به نفع پیچیدگی معنا، پیچیده نکند کارگردان می خواهد صحنه را تبدیل به عالمی مجازی کند، در این راه بیش تر از عناصر نمایشی، این مهم را با کمک گرفتن از شعر و نقاشی به دست می آورد. البته او تلاشی می کند در روند و تکامل اثر خود به

این عناصر (شعر و نقاشی) هویتی نمایشی ببخشد. اجرا تا اینجا موفق است. فضای انتزاعی خلق می شود و عناصرش به ما معرفی می گردد. کلمات و نگاره هایی که بر صفحه سفید انتهای نقش می بندد راهایی است برای باز شدن رموز معنا، اما؛ آدم هایی که بر صحنه اند موفق نمی شوند که این نشانه ها را بسط داده و کلیت اثر را به یک جهان تبدیل کنند. در واقع جهانی ساخته نمی شود، تصاویر و متن صفحه سفید انتهای صحنه، روشن ترین و آشکارترین چیزی است که ما یا آن را تباط برقرار می کنیم، باقی که حضور زنده آدم هاست از زندگی تهی است و منجر به معنازایی نمی شود. «ترانه هایی پدرش و ارتباط از ناگرگی و شعر، مدام به شرقی بودن باطن خود اشاره می کند. اما آنچه از کلمات اثر بیرون می آید، چیزهایی چون افیون، نیستی و مرگ است که در کنار عشق می نشینند. اثر ضمن انتقال حس رنج با ارجاعات گاه و بی گاه به خیم و صادق هدایت، پوچی و سبایی و انتقال می دهد. سعی دارد که صحنه کوچکش را جهان کند و شخصیتش را انسان غرب افتاده در هستی و سلوکش را عشق و رهیافتش را پوچی و نیستی. مرگ که نگاه «بیان» همان مرگ است اگر تمام طول نمایش اشارات تمثیلی دارد و صحنه یک مجاز است نقطه پایان اثر، هیچ است؛ هیچ، تمثیل برادر نیست و پوچی

خودبنیاد است. از سوی دیگر اساساً معنای نیستی و پوچی گرفتن از مرگ بدون ارجاع به هستی آن طور که در اکزستانسیالیسم هایدگری تبیین می شود یا در نگاه اشرافی مفروض است (که نیستی خود باعث معنا یافتن هستی می شود) یک معنای شهودی نیست، بنابراین در ست است که «بیان» از عناصر شرقی سود برده اما، حاصل اثرش و معنای دست یاب آن به هیچ وجه شرقی نیست و از دیدن اشراق شرقی بیرون نمی آید، بلکه کاملاً اثباتی (positivistic) است. منطق معنای مورد نظر «بیان» منطقی مدرن است، هر چند که در لابلای هزار نوی نگاه و تبیین شرقی، پیچیده شود. این نوع مواجهه و منطق فضای ساخته شده توسط کارگردان را جدای از فلسفه اثرش ارائه می کند. در واقع اثر خیم وار است و بیش تر وامدار جهان هدایت؛ اما در نقطه صفر (یعنی تنها در نگاه ابتدایی فلسفه هدایت که نشان از پوچ گرایی و نیهیلیسم دارد) نه در جایگاه تاریخی او و نوع مدرنیسم آثارش که هم در فرم و ساختار آنها و هم در نگاه این نویسنده معاصر ملحوظ بود. سناز بیان در «ترانه هایی برای سایه» به واسطه تکنولوژی، اتکا داشتن به حرکت و شیوه فضا سازی به مدرن ترین شیوه به شرق ارجاع می دهد، اما در کش کلاما مدرن است و دور از آن شرق تألیفی روزگار ماک به پر است از معنا و شهود و الهام.

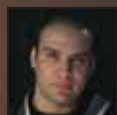
نگاهی به نمایش «سفر پادشاه به جهان» نوشته و کار استفان وی، آنت ووربس، پیترو مولر - کشور آلمان

اتاق اسباب بازی

■ شهود محسینیان

آنها مانند دو کودک که در یک بعد از ظهر رویایی در اتاقی پر از اسباب بازی و جادو و آزادی به یکدیگر رسیده اند، شروع به قصه گویی می کنند «روزی روزگاری پادشاهی بود در سرزمینی دور که در قصرش زندگی می کرد. همین یک جمله، عناصر و اصل تمام افسانه های کهن و در سراسر دنیاست و وقتی به آن فکر می کنی و قصد می کنی که نشانش دهی، دیگر چه فرقی می کند که قهرمان زن باشد یا مرد و اصلا به کجا برود؟ نمایش با ایده های ساده ای از نوع «تئاتر سایه» آغاز می شود ولی از همان ابتدا را بجمای به مشام می رسد که ذهن را کنجکاو می کند. از آنجا که تئاتر سایه فراتر از گرافیک و طراحی دارد و به خصوص گرافیک جایی با مرکب سیاه یا طراحی های گرافیک «ناولی» را به خاطر می آورد، طراحی از اصول مهم آن به شمار می آید. طراحی قصر پادشاه و کوچکی هیکل او در این بنا روی پرده نمایان می شود و ناگهان با دنیایی مواجه هستیم که تعاریف یک مکتب را بدون ادعا و گرافه گویی و شلوغ کاری، همراه خود دارد و با استفاده از همین نشانه ها و رموزها، دنیایش را تعریف می کند. هر چه با اثر پیش می روی، تصاویر، شکل و فرم تازه تری پیدا می کنند و صاحبان اثر، خلاقیت خود را در ساخت تصاویر چند لایه و حتی ابراز بعد از پس پرده سایه بازی، بیش تر آشکار می سازند به عنوان مثال باید حتماً از صحنه حرکت کشتی پادشاه در دریای طوفانی یاد کنیم که مرا با یک انیمیشن زنده و دارای بعد سوم رو به رو ساخت. احساس می کردم در حال دیدن یکی از این تلویزیون های نسل جدید سه بعدی هستم. تلفیق ابزار ساده مثل پلاستیک و پارچه و نخ و سیم و چوب و چسب، به این تصویر و حرکت باطن در هوا و قطار هم کشیده می شود. در جای دیگری از نمایش، سازندگان با جابه جایی منبع نور که از عناصر اصلی تئاتر سایه است، توهّم حرکت و روپا را به وجود آوردند و ناگهان در مقابل چشممان متحیر تماشاگر،

دنیای خیال و تخیل، دنیای شیرینی است و به هر صورت که به آن وارد شوی، خود به خود شما را راهنمایی می کند و از آن پس است که می فهمی روند اتفاقات دیگر در بد قدرت تو نیست و این موج اندیشه هاست که تو را با خود می برد. نمایش «سفر پادشاه...» از همان ابتدا قرار داده اش را با تماشاگر می گذارد و دست به نوعی بازی می زند که کنی هم شبیه به فاصله گذاری است اما در واقع این قرار داد گذاری و این بازی در بازی، تر فندی است برای تعریف روند و خط سیر داستانی نمایش و در واقع نقش تخی را بازی می کند که دانه های از هم جدای داستان و سر گذشت شخصیت شادشاه را به یکدیگر پیوند می دهد. مورد دیگر، این که تماشاگر درمی یابد که همه آن بازی ها از افسانه های نیمه مدرن شکل گرفته که هدف اولش بازیگوشی است، بازیگران یا گردانندگان این سیرک با نمایش نیز فعالیت و عمل شان را چندان جدی نمی گیرند و سعی دارند از آن لذت ببرند و در ضمن لحظات مفرح و هر از گاه خنده آوری را نیز برای تماشاگران شان فراهم سازند. نکته ای که با بستی مورد توجه اهالی تئاتر ما و به خصوص آنها که جنبه تفکر و ایدئولوژی و آندینگی تئاتر را به جنبه سرگرمی سازی اش ترجیح داده اند، قرار گیرد. سفر پادشاه یک سفر اودیسه وار یا سفری معنوی نیست؛ یک بازی کودکانه است. اگر چه با کمی تحلیل و کندوکاوی توان نشانه هایی از تحول کاراکتر و نیم گفته های ظاهر اعمیق و فلسفی یافت اما در نهایت، هدف نمایش از این سفر نگاهی خلاقانه و رها از هر گونه الگو و تصویر است. سازندگان نمایش خود را در خاطرات کودکی شان غرق می کنند و برداشت و آندیشه و باز خورد را به تماشاگر وامی گذارند.



در ستایش مردم

پژوهشی در بنیان تئاتر خیابانی - ۲



مارگارت کرویدن، نویسنده کتاب معروف «مجنون‌ها، عاشقان و شاعران»، از تعزیه ایرانی یاد می‌کند و می‌گوید: «شیوه برگزاری این آیین، نمونه زنده ای است از نمایشی که «شختر» به آن معتقد است. او اجرای تعزیه را در دو شیوه اجرایی متفاوت اینگونه تعریف می‌کند: در شیوه اول، هیچ یک از تعزیه خوانان و یا تعزیه گردانان جدا از مردم نیستند و غالباً از اهالی یک روستا هستند. همه با هم به طرف محل برگزاری مراسم حرکت می‌کنند، تماشاگر با احساس هماهنگی کامل با اجراکنندگان مراسم همراه می‌شود و اجراکنندگان نیز پس از ایناق نقش به جمعیت تماشاگر می‌پیوندند و جزئی از آنان می‌شود. در شیوه دوم، اجراکنندگان خود را بازگیر نمی‌دانند، بلکه خود را جزئی از کل مراسم به حساب می‌آورند و اجراکنندگان حرفه ای با شناخت کامل از تکنیک های اجرای تعزیه، در محل از پیش تعیین شده ای که متناسب با ضوابط اجرایی مراسم است به اجرای تعزیه می‌پردازند. اختلاف بین این دو شیوه این است که در شکل پر اکتفا اول، اجرا به صورت برگزاری مراسمی آیینی است در قالب طبیعی آن و در شکل متمم دوم، بیش تر به اجرای نمایش نزدیک می‌شود.»

دو مقوله دیگر از هنرهای نمایشی از نظر ساختار به تئاتر خیابانی شبیه هستند. «تئاتر میدانی» و «تئاتر فضای باز» که هر کدام از اینها از نظر تاریخی و اجرا به گونه ای متفاوتی تقسیم می‌شوند. گونه های «تئاتر میدانی» مواردی را چون نمایش های آیینی ماقبل تاریخ، قرون وسطا تا امروز، نمایش های «میم» در یونان و روم باستان، اجرای ترازدی های اولیه در یونان باستان، نمایش های آیینی و تعزیه در ایران، معر که گیری، مرشد بازی نقالی و پرده خوانی در ایران و به گونه ای متفاوت در دیگر کشورها و نمایش واره های روستایی بر اساس افسانه و یا مسائل روزمره زندگی شامل می‌شوند. بنابراین، می‌توان دریافت که «تئاتر میدانی» پیشینه ای بسیار کهن‌سال تر از دیگر سبک های اجرایی هنر تئاتر دارد. انواع نمایش های «فضای باز» نیز شامل مواردی چون نمایش گروه های سیار در دوره های گوناگون و ترازدی های یونان و روم باستان، نمایش های مذهبی و غیر مذهبی در بازار مکاره در قرون وسطا و پس از آن، نمایش های اولیه گروه «کمدا دل آرته» در ایتالیا، نمایش های «پیتو سسیاه» در فرانسه، نمایش های امروزی «سپاه بازی» یا «تخته حوشی» در ایران و تئاتر های امروزی (قاب صحنه ای) یا طراحی و پرده اجرا در فضای باز می‌شوند. نگاه تئاتر خیابانی به زندگی، چیزی جز جداز اصل تئاتر نیست. در مواردی مشاهده می‌شود که کار نمایشگر خیابانی به مراتب سخت تر است. رویارویی و ایجاد تقابل با تماشاگر ی که به ناکاه در صحنه ای جدا شده از زندگی روزمره غافل گیر می‌شود، کار مشکلی است. شاید بتوان تئاتر خیابانی را نقطه عطف تئاتر سرگرم کننده و تئاتر معترضی نامید، چرا که اصل نگه داری تماشاگر و به مشارکت کشاندن او در جریان نمایش، جذابیت

موضوع است. با تلمیحی بر بیان مسائل و مشکلات روزمره ای که تماشاگر-بازیگر تئاتر خیابانی را به چالش می‌کشد، او را وارد فضای پرسش و پاسخ می‌کند و او را شریک قصه زندگی خودش می‌کند.

از جمله موضوعات قابل توجه در تئاتر خیابانی عنصر متن است. تئاتر خیابانی متن خاصی، مانند آنچه که در تئاتر صحنه ای دیده می‌شود، ندارد. آنچه که بیننده شاهد آن است و گفت و گوهایی که ما بین بازیگران رد و بدل می‌شود، از نگاه هنرمندان به جنگ از مناظر تلخ و سیاه و دلایل آن مورد توجه قرار گرفته می‌شود. اما از آن هنر و به ویژه هنر نمایش به پهنه های مختلف و در سبکها و شیوه های گوناگون همواره از مناظر متعدد این موضوع مهم را رصد کرده است و از جمله آنکه در بسیاری از آثار نمایشی (به ویژه بعد از جنگ جهانی دوم) نگاه هنرمندان به جنگ از مناظر تلخ و سیاه پیشین به نظر گاهی تبدیل شده که تمام مناسبات جنگ را به جسمی انتقاد آمیز، پیچ و پیچیده می‌بیند و انسان را در آوردگاه مبارزه و جنگ به عنوان یک کار یگانه نا آگاه و بی‌بالتبه همچون موجودی همیشه مغلوب نشان می‌دهد.

علی عابدی هم در نمایش «چه آدم بدو» با چنین نگاهی نسبت به جنگ اثرش را مورد پرداخت قرار داده است. نمایش شامل سه اپیزود است که بازگشت خلبان پدر به خانه و مواجه شدن با جینی که بعد از حدود چهل و نه سال هنوز به دنیا نیامده آغاز می‌شود و در اپیزودهای بعدی با افزوده شدن بر تعداد شخصیت‌ها موضوع با مشخصه های دربار جنگ را گسترش و ادامه می‌دهد.

«چه آدم بدو» نمایش جذابی است. این جذابیت هم بدون شک تابعی از رویکرد انتقادی و نگاه بیهوده انکار اسه «عابدی» به موضوع جنگ است. عابدی آدم‌های درگیر با موضوع را همچون کار یگانه های بدقواره ای مورد پرداخت قرار می‌دهد، که در عین عجیب و غریب بودن به لحاظ قرار گرفتن در موقعیت بیهوده موجود، کاملاً آشنا و باور پذیر به نظر می‌رسند. خلبان کهنه کاری که همه اعضا بدنش را در جنگ از دست داده و تک تک آن‌ها را از بدن دوستان و دشمنان دزدیده است. انسان مونتاژ که در او ردگاه این مبارزه بیهوده (که هیچ گاه دلائل و انگیزه های عمل او در جنگ تعریف نمی‌شود) به نمایش در می‌آید در واقع همان انسان از خود بی‌خود شده و مغلوبی است که همه چیزش را در جنگ از دست داده است.

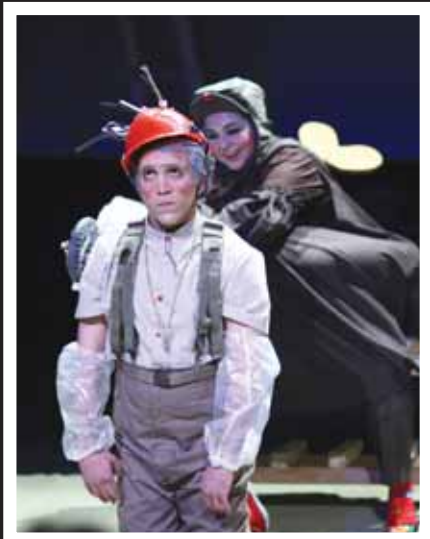
دیگر شخصیت‌های «چه آدم بدو» هم روزمره ای که تماشاگر-بازیگر تئاتر خیابانی را به چالش می‌کشد، او را وارد فضای پرسش و پاسخ می‌کند و او را شریک قصه زندگی خودش می‌کند.

کارگردان نمایش نیز باید دارای ویژگی های خاصی باشد مثل برخورداری دید جامعه شناسی، چرا که اگر با مسائل روز اجتماع آشنایی کامل نداشته باشد، نمی‌تواند خوراک مناسبی برای روح و سوژه مناسبی برای تحریک ذهن تماشاگران نمایش خود تهیه کند. مسئله دیگری که کارگردان این نوع تئاتر باید با آن آشنایی داشته باشد، مردم شناسی است. شناخت افراد جامعه و آشنایی با زبان مردم کوچه و بازار، شناخت مشاغل مختلف، آشنایی با شکل و قیافه افراد مختلف، دقت در رفتار یک فرد در مواجهه با یک موقعیت انقادی در روزمرگی زندگی شخصی، پیش بینی عکس العمل های احتمالی بگریز عکس العمل تماشاگر در موقعیت به وجود آمده توسط بازیگر، مسئله بعدی تسلط کارگردان در هدایت بازیگر است. نگاه داشتن تماشاگر در حلقه نمایش، کار بسیار سختی است. اختصار و ایجاز، از مهم ترین ابعاد یک اجرای خوب در حاشیه خیابان است. غافل گیری علیر پیاده، مهم ترین بخش اجرای یک تئاتر خیابانی برای ایجاد اولین ارتباط در تبدیل تماشاگر خاص تماشاگر-بازیگر است. بداهه پردازی و ایجاد فضایی خاص که بتواند تماشاگر را گاه در ابتدای امر و گاه پس از گذشت زمان با نمایش درگیر کند، از دیگر وظایف کارگردان است. در این راستا، حفظ ارتباط به وجود آمده در روند نمایش مهم ترین شاخصه کارگردانی تئاتر خیابانی است. موضوع مهم دیگر در اجرای یک تئاتر خیابانی، بازیگری است. تئاتر امروز دنیا، به دنبال اختصار در کلام و زمان نمایش است. نیاز انسان امروز در عصر ارتباطات به دریافت اطلاعات و آگاهی از آنچه به آن نیاز دارد، تنها با فشار دادن یک دکمه از صفحه کلید کامپیوتر، بر طرف می‌شود. تنها راه رسوخ به اندیشه تماشاگر خیابانی، ایجاد ارتباط با بازیگر است. این ارتباط بی واسطه که حتی می‌تواند به فاصله چند انگشت و به صورت نفسی به نفس انجام پذیرد، تنها با آگاهی این مسئله امکان پذیر است که بازیگر خود را برای مواجهه با هر گونه عکس العملی از طرف تماشاگر آگاه در خیابان آماده سازد. در این راستا، «آگاهی» برزگترین سرمایه یک بازیگر در ارائه شکل و قیافه و شخصیت شخصی بازی است که در تئاتر خیابانی به بالاترین حد ارزش خود می‌رسد.

انسان در خدمت جنگ

مهدی نصیری

نگاهی به نمایش «چه آدم بدو» نوشته و کار علی عابدی



جنگ به خودی خود مقوله پیچ و پیچوده ای است که در زمان وقوع بیش از آنکه در مورد آن اندیشیده شود نتایج و دلایل آن مورد توجه قرار گیرد، جدی گرفته می‌شود. اما از آن هنر و به ویژه هنر نمایش به پهنه های مختلف و در سبکها و شیوه های گوناگون همواره از مناظر متعدد این موضوع مهم را رصد کرده است و از جمله آنکه در بسیاری از آثار نمایشی (به ویژه بعد از جنگ جهانی دوم) نگاه هنرمندان به جنگ از مناظر تلخ و سیاه پیشین به نظر گاهی تبدیل شده که تمام مناسبات جنگ را به جسمی انتقاد آمیز، پیچ و پیچیده می‌بیند و انسان را در آوردگاه مبارزه و جنگ به عنوان یک کار یگانه نا آگاه و بی‌بالتبه همچون موجودی همیشه مغلوب نشان می‌دهد.

علی عابدی هم در نمایش «چه آدم بدو» با چنین نگاهی نسبت به جنگ اثرش را مورد پرداخت قرار داده است. نمایش شامل سه اپیزود است که بازگشت خلبان پدر به خانه و مواجه شدن با جینی که بعد از حدود چهل و نه سال هنوز به دنیا نیامده آغاز می‌شود و در اپیزودهای بعدی با افزوده شدن بر تعداد شخصیت‌ها موضوع با مشخصه های دربار جنگ را گسترش و ادامه می‌دهد.

«چه آدم بدو» نمایش جذابی است. این جذابیت هم بدون شک تابعی از رویکرد انتقادی و نگاه بیهوده انکار اسه «عابدی» به موضوع جنگ است. عابدی آدم‌های درگیر با موضوع را همچون کار یگانه های بدقواره ای مورد پرداخت قرار می‌دهد، که در عین عجیب و غریب بودن به لحاظ قرار گرفتن در موقعیت بیهوده موجود، کاملاً آشنا و باور پذیر به نظر می‌رسند. خلبان کهنه کاری که همه اعضا بدنش را در جنگ از دست داده و تک تک آن‌ها را از بدن دوستان و دشمنان دزدیده است. انسان مونتاژ که در او ردگاه این مبارزه بیهوده (که هیچ گاه دلائل و انگیزه های عمل او در جنگ تعریف نمی‌شود) به نمایش در می‌آید در واقع همان انسان از خود بی‌خود شده و مغلوبی است که همه چیزش را در جنگ از دست داده است.

دیگر شخصیت‌های «چه آدم بدو» هم کار یگانه های دیگری هستند که در کلام به زیبایی بخشی از بیهودگی و نیز نمونه هایی از دیگر گونه شدن را با خود به همراه دارند. عروس کوکی که تنها جین های کوکی نه دقیقه ای را باور می‌کند و این نوزادها در مدت کوتاهی به سربازان جنگ تبدیل می‌شوند هم نمونه دیگری است که به زیبایی تفکر انسان برای جنگ و آدم در خدمت مبارزه را تعریف می‌کند و مورد انتقاد قرار می‌دهد.

علی عابدی، در خلق و آفرینش این شخصیت‌ها و قرار دادن آنها در جایگاه و موقعیت مناسب در سه اپیزود اثرش موفق بوده است، اما آنچه باعث می‌شود نمایش او به طور کلی و در مجموع اثر موفقی نباشد؛ اینست که شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و حضور کار یگانه ها در وضعیت های نمایشی به خوبی، پرداخت نشده اند. در واقع هر اپیزود با معرفی اشخاص آغاز می‌شود و آنچه که موقعیت بر سر این شخصیت‌ها آورده، همه چیز را از ابتدا مشخص می‌کند. اما به جای آنکه بعد از این موضوع و کنش دراماتیک گسترش پیدا کند و ادامه یابد، همه چیز در یک روایت خطی تکرار می‌شود. در واقع تکرار مهم ترین مولفه ای است که ارزش و کیفیت درام و موقعیت های دراماتیک اثر را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

از جهت دیگر می‌توان تمایل به پیشبرد روایت منطکی بر رفتار را هم به عنوان یک آسیب در گستره پرداخت متن مورد شناخت و جستجو قرار داد. همین آسیب به سرعت در حوزه اجرا هم خودنمایی می‌کند و از آن جاکه تکیه بر رفتار یک اصل قرار می‌گیرد و کلام، کنش تازه ای خلق نمی‌کند، روایت متن به تکرار کنش جذاب و بر معنای آغازین تبدیل می‌شود. هر بار تکرار هم از ارزش کنش مطلوب آغازین می‌کاهد.

تکنه دیگر آنکه عابدی در تلاش برای کلیت دادن به موضوع نمایش و شاید برای دامن زدن بر کیفیت ژرف ساخت آن به سراغ دنیای اساطیر می‌رود. اما از آنجا که اسطوره ها در این نمایش در سطح باقی می‌مانند و فرصت پرورش انطباق منطقی پیدا نمی‌کنند، همه تلاش نویسنده و کارگردان برای تعریف اسطوره ها در سطح باقی می‌ماند و تبدیل کردن نام «توس» به «ژانوس» و «هوراس» به «گراز» نه تنها کمکی به اثر نمی‌کند، بلکه به کلیت آن در یافت، لطمه هم می‌زند.



گفت و گو با محمدرضا خاکی،
کارگردان نمایش «روال عادی»

نمایشی برای همه

■ رضا آشفته

حول و حوش ساعت ۱۰ صبح بود. دکتر خاکی با گروهش در بندر تو کمین بودند. در بازار به صورت تلقینی، این گفت و گو را به انگیزه اجرای نمایشش در بخش مراکز استان‌های تئاتر فجر و حضور در بخش بین الملل انجام داد. او شب قبلیش در گرگان نمایش «روال عادی» از متن‌های «ژان کلود کوری بر» را در تالار فخرالدین اسعد گرگانی اجرا کرده و با اقبال عمومی نیز روبرو شده بود. متن این نمایشنامه را اصغر نوری از فرانسه به پارسی برگردانده است.

در این نمایشنامه یک خبرچین به دیدار افسر پلیس رفته تا به او هشدارهایی درباره حفظ امنیت جانی بدهد. بازیهای این نمایش را مسعود دلخواه و ایوب آقاخانی بر عهده دارند.

■ شما هفته اول جشنواره تئاتر فجر، نمایش روال عادی را در چند شهر اجرا کردید بازتاب اجرای تان از طرف مخاطبان چگونه بوده است؟

تا آنجا که نظرات تماشاگران را شنیده ام و درباره روال عادی صحبت کرده‌اند، مخاطبان به گمانم نظر مثبتی درباره آن داشته‌اند. ■ چطور شد پذیرفته‌شد که نمایش در بخش شهرستان ها قرار بگیرد؟

خدا دیدم این تصمیم خوب است و به نظرم می توانست از خیلی جهت‌ها به شهرستانی ها کمک کند تا با نمونه های تئاتر تهران آشنا بشوند و این خود باز فرصتی است برای آوردن تئاتر به شهرستان ها. اجرا در شهرستان ها با امکانات محدود خود باعث می شود زیاد تر تئاتر تهران را ندیم و از نزدیک با مسائل و امکانات دیگر نقاط کشور هم آشنا بشویم.

■ چه پیشنهادی دارید برای آنکه تئاترهای پیش تری در آنجا اجرا شود.

فکر می کنم در خیلی از شهرستان ها ظرفیت خوبی، به لحاظ تماشاگران هست. نه تنها در ایام جشنواره فجر که در روزهای دیگر سال هم می شود با یک برنامه ریزی از گروهها خواست که بخشی از اجراهای خود را در شهرستان ها به صحنه ببرند. مثلاً دست کم یک هفته نمایش خود را در شهرستان ها اجرا کنند. این که همه تئاتر ما در تئاتر شهر تهران خلاصه بشود تئاتر را یک سویه می کند که باید این نگاه تکسویه از بین برود و راحلش هم، مشارکت نمایش های تهران در شهرستان هاست.

■ بیستونه دوره جشنواره را پشت سر گذرانده ایم و این خود می تواند نظرات قابل توجهی ای را از سوی صاحب نظران در رابطه با این اتفاق مهم فرهنگی پیش روی مان قرار دهد. نظر شما در این باره چیست؟

خودتان هم بهتر می دانید که جشنواره تئاتر فجر بر ایند تمام تئاتر کشور است. به همین دلیل شما در جشنواره آثار متعددی از تئاتر تهران، برگزیده مناطق و دانشگاهی را می بینید. این جشنواره همچنین فرصتی است تا اهل تئاتر با نمونه هایی از آثار خارجی آشنا شوند که هر ساله از طریق دبیر خانه و در بخش بین المل دعوت و اجرا می شوند بنابراین هر سال این اتفاق تکرار می شود. معمولاً خیلی کم اتفاق می افتد که نشستی برای جمع بندی درباره جشنواره صورت بگیرد. این نشست ها می تواند نقاط قوت و ضعف جشنواره را نسبت به همام سال و سال های پیش تر روشن کند. فکر می کنم لازم است یک بخش تخصصی وجود داشته باشد تا به شکل مناسب جشنواره را مورد سنجش قرار دهند. با این روش می توان برنامه ای را تدوین کرد که هر ساله بر اساس شاخص های معین جشنواره برگزار شود. این روش باعث پیشرفت جشنواره خواهد شد. با این روش میزان جذب تماشاگر و همچنین امکانات موجود شناسایی خواهد شد. به گمانم این روش مبتنی بر داده ها و آمار پاسخ درستی را درباره این بیستونه دوره در اختیار برگزار کنندگان می گذارد تا در سیاست ها و تصمیم گیری هایشان دخالت داده شود. شاید این کار مشکل هم باشد اما مطالعه آماری برای بررسی کم و کیف جشنواره یک ضرورت است. آن هم پس از بیستونه دوره، نبودنش، خود این ضرورت را بیش تر یادآور می شود.

■ چه نقاط مثبتی در روند برگزاری جشنواره های تئاتر فجر وجود دارد؟

جشنواره فرصتی است تا برخی آثار دیده و شناسانده شود. همچنین برخی از آثار در این جشنواره شاسخص خواهند شد. به خصوص دانشجویان و جامعه تئاتری می توانند با نمونه هایی از این سو و آن سوی دنیا آشنا شوند. ما می توانیم از نمونه هایی با کیفیت بالا تاثیر بگیریم که چگونه از پس بالابرن کیفیت آثارمان براییم می توانیم نقاط منفی و مثبت آثار را ارزیابی کنیم. این طور نیست

که هر اثری از خارج دعوت بشود یک نمونه فوق العاده، بی نظیر و بی نقص باشد. ما از این طریق بی به قابلیت های تئاتر خودمان خواهیم برد.

■ نظرتان درباره بخش بین الملل چیست؟

در بخش بین الملل ضعف هایی هست. در برگزاری این بخش برای هر اثر، باید بروشورهایی با اطلاعات کامل به تماشاگران ایرانی ارائه شود تا ایشان را به خوبی بشناسیم. وقتی گروهی مانند «انسامبل برلین» یا کارگردانی «کلاوس پیمان» می آید باید این گروه و کارگردان به خوبی شناسانده شود. اطلاع رسانی، کمبود ترجمه همزمان را تا حدی مرتفع می کند.

■ آیا تا امروز با نمونه های خوب آثار خارجی در جشنواره مواجه شده اید.

بله... مثلاً «هنه دلاور» که از آلمان و توسط «کلاس پیمان» اجرا شد. در تالار وحدت، یک نمونه خوب به لحاظ اجرا و میزاسن بود. در فضاهای باز هم نمونه هایی خوبی از لهستان اجرا شده است. بعضی اجراهای «روبرتو چولی» هم خوب بوده اند که آموزش های خوبی هم برای تئاترمان بوده است. از فرانسه یک گروه «طییب اجیاری» مولیسر را اجرا کرد که آن هم نمونه خوب یک کمدی بود. اجراهای تک نفره و طنز هم در رابطه با هملت اجرا شده که خوب بوده اند. ■ تئاتر فجر تا چه میزان در تئاتر شهرستان تاثیر گذار بوده است؟

نمی دانم! این را از شهرستانی ها بپرسید. خودم برای اولین بر هست که برای اجرا به شهرستان ها می روم. در اینجا با دوستانی آشنا شدم. همه به اتفاق نظر، از این که جشنواره به شهرستان ها آمده است می گویند. تاثیر خوبی بر تئاتر شان خواهد گذاشت. در مجموع به نظرم جشنواره تئاتر فجر، فرصتی است تا گاهی هنرمندان شهرستانی به تهران بیایند و حتا هنرمندان تهرانی هم می توانند به همین بهانه آثار خود را برای تماشاگران شهرستانی اجرا کنند.

■ با چه انگیزه ای نمایش «روال عادی» را در جشنواره تئاتر فجر شرکت داده اید؟

دبیر خانه جشنواره از من دعوت کرد، من هم قبول کردم. به من گفتند تمایل دارید در جشنواره باشید من هم پذیرفتم. با دوستان و همکاران این پیشنهاد را در میان گذاشتم. آنها هم تمایل خود را برای این حضور اعلام کردند و گفتند این فرصتی است تا دوباره دیده شویم. محمد حیدری دبیر جشنواره بیستونهم همچنین از ما دعوت کرد که در بخش مراکز استان های جشنواره فجر باشیم که این پیشنهاد را هم قبول کردیم.

■ روال عادی را برای مخاطب خاصی اجرا می کنید؟

نخا برای هر تماشاگری که بخواهد این نمایش را ببیند ما آن را برایش اجرا می کنیم. به هر حال مخاطب تئاتر خودش خاص است چون هر تماشاگری یا به سالن تئاتر نمی گذارد.

■ بازتاب اجرای عمومی تان چگونه بود؟

نقدها و نظرها با انعکاس خوبی روبرو شد. به نظرم بازتاب در مجموع خیلی خوب بود.

■ چه نکته ای این جرقه را به ذهن تان زد تا روال عادی را اجرا کنید؟

انتخاب این متن دلایل مختلف دارد. نمی دانم در جریان هستيد يا خير؟ پیش از این، من، مشغول کار روی متن دیگری بودم که آن را رد کردند. بعد این متن را ارائه کردم که قبول کردند تا کار کنیم. من یک ماوونیم فرصت داشتم. همین باعث شد تا متن جمع و جور و کم شخصیتی را دست بگیرم.

روال عادی دو بازیگر می خواهد. خب این همان چیزی بود که

باید انتخاب می کردم. متن از نظر اجرایی و بصری و موضوع هم به نظرم جالب بود. اصغر نوری تازه آن را ترجمه کرده بود و دست نویس ترجمه را در اختیارم گذاشته بود. با خواندنش آن را به مرکز دادم و

بعد از گرفتن مجوز، تمرین ها را شروع کردیم. یکی از ویژگی های

عمده این متن، سادگی آن است.

■ انتخاب بازیگران چگونه بوده است؟

دو بازیگر پیش تر ندارد. مسعود دلخواه همکاری هست که او را برای یکی از نقش ها انتخاب کردم. نقش مقابلش را بر اساس فیزیک خاصی که ایوب آقاخانی داشت با او صحبت کردیم و برای این کار انتخاب شد و بعد مشغول به کار شدیم.



حرفه: کارگردان

ریچارد دفورمن

■ **نارافاتی ایرانی**

ریچارد فورمن هنرمندی است که در اوج جنبش هنر آوانگارد آمریکا در دهه شصت میلادی فعالیتش را در حوزهٔ تئاتر شروع کرد. آثار او نماینده بخشی از تاریخ این جنبش است. او هنرمندی مبتکر است که روند تولید تئاتر را تاکنون به طور پیوسته ادامه داده است. او نمایشنامه هایی را که خودش نوشته، کارگردانی می کند زیرا اظهار داشت که هیچ کس حاضر به کارگردانی نوشته های او نبوده است. سال ۱۹۶۸، در حالی که از گرایش های تئاتر آوانگارد ناامید می شود، سعی می کند تئاتر منحصر به فرد خود را، که کاملاً با ایده های تئاتر آوانگارد متفاوت است، بیافریند. او برای تحقق بخشیدن به ایده های خود، تئاتر هستی شناسانه -منتشخ را در سال ۱۹۶۸ بنیان می گذارد. تئاتر او همان قدر که بر ضد اصول سنتی تئاتر برادوی است با تئاتر آوانگارد نیز مخالف است. «فورمن» از طریق متن نمایشی منحصر به فردش و نیز شیوهی اجرایی خلق خود به وجود انسان از نظر فلسفی نگاه می کند. او در مقابل استراتژی هایی که چایکین، شکتر و گروتوفسکی در آثارشان به کار می برند - وحدت نمایش، آفرینش گروهی، حضور اجرایی و تعهد احساسی - تئاتر ویژهی خود را می سازد و گسستگی موضوعی، خلق مؤلفانه، حضور نوشتاری و بیگانه سازی برشی را جایگزین آن استراتژی ها می کند. او پس از مدتی زیبایی شناسی خاص خود را پیدا می کند و همواره به آن وفادار می ماند؛ پالایش هنر از رفتارهای احساسی به وسیلهی درام رادیکالی که به طور تصادفی شکل می گیرد و نیز صحنه پردازی های آزاددهنده در آثار لولایی او کارگردان به شکلی آگاهانه در خدمت فورمن نمایشنامه نویس است. صحنه پردازی های به شدت مینی مالیستی و دور از تزئینات در این راستا به او کمک کرد. اما تا زمان اجرای «هتل چاینا» (۱۹۷۱-۷۲) عاقله اش را به تفتیش ریزمتن های روشناسانه ای که لایه ی بنیادی متن خوداگاه را تشکیل می دهد، از دست داد. صحنه پردازی های مینی مالیستی دیگر پاسخگوی نیاز به حرکت میان لایه های مختلف معنایی نیست و باید تمام عناصر تئاتری - دکور، ابزار صحنه، نورها، صدا، بدن هوا- وارد یک اثر چندریخت شوند. اصطلاحی که فورمن برای تئاترش به کار می برد «تئاتر جامع» است. در تئاتر جامع عناصر هنرهای اجرایی، شیدلاری و تجسمی، فلسفه، رولکوی و ادبیات برای رسیدن به یک هدف مشترک گرد هم می آیند. متن و اجرا دو عضو را تکلیف هستند و تنها هنگامی عمل می کنند که هر دویاری رسیدن به هدف مشترک هنر کار کنند و برهم تأثیر یکدیگرند. او در جستجوی بازنگران معمول نیز نبود. بازنگران او عموماً نویسنده های آوانگارد، فیلم سازان، نقاشان و با دوستانش بودند. از ویژگی های آثار فورمن می توان به تصاویر بصری (بندهای رنگارنگ، جزئیات کلانزده و...)، عناوین خاص برای اثر (رودا در سرزمین سبب زمینی، سرم یک پتک بود، رفتار نشه ژرف در سرزمین سبب زمینی) که ماشین تئاتری ریچارد فورمن)، دغدغه های روشنفکرانه و استراتژی های کارگردانی (بازنگری ناز بگرگ، دخالت مدوم، بیگانه سازی برشی با استفاده از نورهای شدید، رنگ اخبار و پاره های موسیقایی) اشاره کرد. فورمن مانند برشت هنرمندی بسیار روشنفکر است با پشتوانه ای مطالعاتی قوی اما همان طور که برشت از نظر نمایشی بیش از آنچه از نظریه تئاتر حمایتش می شد حسد زد عمل گرا و تجربه گرا بود، تئاتر فورمن نیز نشان گر صرف ایده های تئوریک او نیست. تئاتر او در طی سالیان زیادی به حیات خود ادامه داده است زیرا بیش از هر چیز مفرح است - با روحیه، آشفته، خیره کننده، شگفت اور و بر انگیزاننده در عین حال که آماجگی ذهنی روشنفکرانگی مخاطب را نیز طلب می کند. فورمن تنها یک خود تفتیش گر و سوسلی و یک محقق فیلسوفانهی واقعیت سرکش نیست، بلکه مانند یک گرداننده سیرک، متن، اجرا، موسیقی، اصوات و اشیا را در یک نمایش منحصر به فرد گرد هم می آورد. او که از دهه ها پیش در فعالیت اجرایی و نمایشی خود تجربیاتی در زمینه فیلم و ویدئو نیز داشت از سال ۲۰۰۵ با ساخت فیلم و ویدئو دیجیتال فصل جدیدی را در کارهایش شروع می کند و در سال ۲۰۱۰ نیز تئاتر هستی شناسانه- منتشخ ۲۰۱۰ محل دائمی خود در کلیسای سن مارک نیویورک را که در سال ۱۹۹۲ در آن به اجرای هنر پرداخته شد، ترک می کند تا با تمرکز بر عرصه ی فیلم و ویدئو ادامه فعالیتش را پیش بگیرد.

یک سوال چند جواب

پژوهش و آموزش در تئاتر ایران

■ **زهرآشایان فر**

ایجاد علاقه مندی به این مقوله را فراهم نمی کنند. تئاتر در سال های اخیر بسیار گسترده شده و موضوعات متنوعی در آن پدید آمده که به نظر می آید پژوهش هایی که این حوزه را پر کند، کم داریم. پژوهش باید خواهان داشته باشد و نمانش بیشتری با معیارهای بیرونی برقرار کند. از یاد نبرید که مصالح فراوان تحقیق را نمی توان اولویت بندی کرد و صلاح هم نیست. این که نمود تولید علم ما، در ترجمه است را قبول ندارم. اما افزایش ترجمه متابع و اطلاعات دقیق تری در اختیار پژوهش گر قرار می دهد. هرچه بیش تر بدانیم، ایده بهتری می دهیم. پژوهش گر باید منبعی برای استخراج داشته باشد تا بعد بتواند آن را کاربردی کند. عمل کرد مقطعی مادر این حوزه و حمایت نکردن از پژوهش های تئاتر باعث شده است که، و دیگردها خیلی تجاری و مادی شوند. مسئول باید میدان را گسترده کند، هزینه کند و امکان چاپ برایش فراهم سازد. مسئله کم توجهی ناشران به حوزهٔ تئاتر هم مسئله ای دیگر است که باید مورد توجه قرار گیرد. نکته نهای اعتبار بیرونی پژوهش است. پژوهش باید در جهان دیده شود، مجله ای خارجی آن را چاپ کند. اما در تئاتر مسیر دو طرفه نیست. **ضرورت آموزش برای علمدان تئاتر** ماهمیه در یافت کننده پژوهش های از دیگر کشورها بهادیم. دکتر مسعود دلخواه، سیستم انتخاب مدرس در دانشگاه های کشور را یکی از نقاط ضعف آموزش تئاتر دانسته و بر آسیب های کم دانشی عملی که در دانشگاه ها کار گرفته می شوند اشاره می کند. او معتقد است مسئله آموزش تئاتر در ایران به دو شیوه آموزش مستقیم و غیرمستقیم تقسیم می شود. آموزش مستقیم در سیستم آموزش دانشگاهی و آموزشگاه های هنری و در شکل غیرمستقیم در کار عملی تئاتر، در گروه های حرفه ای و آماتور اتفاق می افتد. برای مشخص شدن کاستی ها و تفاوت های این سیستم آموزش با دیگر کشورهای جهان به الگوهایی از کشورهای دیگر که شخصا تجربه کردم اشاره خواهم کرد. در اروپا و امریکا دانشجویان سال سوم و چهارم به گروه های حرفه ای تئاتر معرفی می شوند. در پشت صحنه کار کنند دانشجویان این تجربه نرمه ای را هم یاد خواهد کرد و گروه هم از بابت نیروی انسانی که دستمزدی به او نمی دهد نفع خواهد برد. معمولا آموزش هنر و حتی برخی رشته های مهندسی و فنی یک دوره کار عملی را باید سپری کنند. اما در آموزش تئاتر ما چنین واحدی پیش بینی نشده است. دانشجوی زمانی که فارغ التحصیل می شود، بر اساس شناس و تلاش و موقعیت هایش با گروه حرفه ای کار می کند. اما این فرصت برای همه پیش نمی آید. حتی در بین کارشناسان ارشد تئاتر افرادی هستند که کار عملی انجام ندادند. این چنین است که آموزش ما یک سری واحد کم دارد. جای آن واحدها نیز باید نسبت به دست آورد های امروز جهان بازنگری شده و شرح درس ها به روز شوند. یکی از مهم ترین مسائل آموزش تئاتر ما، آموزش اسناد تئاتر است. متأسفانه به وضعیت رسمی هدایا که دانشگاه ها به خصوص در شهرستان ها هر کس را که تئاتر خوانده بسرای درس دادن به کار می گیرند این افراد به کل بدنه آموزش تئاتر لطمه می زنند. در بین شان افرادی را می توان دید که حتی دانشجوی خوبی نیز نبوده اند. کار افرادی در مقطع کارشناسی ارشد درس می دهند که باید خودشان آموزش ببینند. در این باره سیستمی را مثال می زنم: در آمریکا بازنگری درس می دادم و سرسری بازنگری بودم که ۱۰ استاد را سرپرستی می کرد. هرگاه قرار بود فرد جدیدی استخدام شود، جای از اینکه چقدر تجربه داشت باید چقدر مام در یک دوره آموزش می گری شرکت می کرد و بعد نیز یک نفر در کلاس او می نشست تا تدریسش را زیر نظر داشته باشد. در صورتی که از این دو مرحله موفق بیرون می آمد، می توانست به تدریسش ادامه دهد. چنین نظارتی در ایران وجود ندارد و از سوی دیگر افراد با صلاحیت بسیاری نیز هستند که درس نمی دهند، یا در رشته ای که با آن ارتباطی ندارند تدریس می کنند.

در ایران دارد شکل می گیرد. نقدهای بهتری نوشته می شود، کتاب هایی با نگرش های علمی و زیبایی شناسی و دقیق نوشته می شود. ترجمه نیز با قدرت انجام می شود و مترجمان خوبی داریم که با اطمینان می گویم، نتیجه آن را در دهه آینده می توان ارزیابی کرد. در حال حاضر تحقیقات ضعیف وجود دارند و محل مشخصی نیز برای مطالعات تئاتر وجود ندارد که به طور سازمان یافته می گیر نتایج و دست آوردهای جدید جهان و معرفی آن به هنرمندان باشد. حرفه های تازه محققان ایرانی نیز مورد توجه و حمایت قرار نمی گیرند. یادم می آید که در دانشگاه محقق برای یک امر پژوهشی تنها یک اتاق خواست و مسئول مربوط پاسخ داد «چادر پشت بام هست» باما هنوز در دانشگاهها چنین تفکراتی وجود دارد. نا امید نیستم چون می بینم که با وجود این شرایط، نشریات تخصصی و کتاب ها و مقالات تحقیقاتی خوبی چاپ می شوند. حتی می بینم که صحنه ایمان نیز بهتر از گذشته شده و در منطقه و حتی در بخش هایی از اروپا، هیچ کشوری کیفیت تئاتری به خوبی ما ندارد. در آموزش نیز دانشجویان خوبی می بینم و شاهد کم دانشجویان کارنامه خوبی از فعالیت همراه می برند. خیلی دستچاسته نیست کم نتیجه کارمان چه خواهد شد.

پژوهش باید خواهان داشته باشد

داود دانشور، مدرس و مترجم معتقد است که وقتی هدف از هر



فریدخت زاهدی



مسعود موسوی



مسعود دلخواه



داود دانشور

پژوهش مشخص باشد، می توان به نتیجه رسیدن یا رسیدن آن را ارزیابی کرد. او می گوید پژوهش به خودی خود یک آموزش به شمار می رود کسی که دنبال آن می رود خودش یاد می گیرد. اما کسی که از دیگران آموزش می گیرد حاصل پژوهش دیگران را دریافت می کند. پژوهش در حیطه هنر، هم قانون مند است و هم نیست در عین حال بسیار گسترده است. هنرمند تلاشش را یکار می گیرد و انگار هایش را از نیستی به هستی می رساند. نمی توانید حد و توان زیبایی شناسی را مشخص کنید. به نظر می آید در وادی امر، ابتدا دانشکده ها باعث و بانی شد. اما کم موضوع تز و نمره گیری، مسئولیت پذیری را کم رنگ کند. به نظر می آید ذات و جوهره پژوهش در کشور ما جانیافته و بازی به هر جهت است. امروزه اندک افرادی که پژوهش خوبی درباره بزرگان تئاتر و مکتب های ادبی دارند مشخص هستند. اما، مراکز متولی تئاتر شرایط

پژوهش مشخص باشد، می توان به نتیجه رسیدن یا رسیدن آن را ارزیابی کرد. او می گوید پژوهش به خودی خود یک آموزش به شمار می رود کسی که دنبال آن می رود خودش یاد می گیرد. اما کسی که از دیگران آموزش می گیرد حاصل پژوهش دیگران را دریافت می کند. پژوهش در حیطه هنر، هم قانون مند است و هم نیست در عین حال بسیار گسترده است. هنرمند تلاشش را یکار می گیرد و انگار هایش را از نیستی به هستی می رساند. نمی توانید حد و توان زیبایی شناسی را مشخص کنید. به نظر می آید در وادی امر، ابتدا دانشکده ها باعث و بانی شد. اما کم موضوع تز و نمره گیری، مسئولیت پذیری را کم رنگ کند. به نظر می آید ذات و جوهره پژوهش در کشور ما جانیافته و بازی به هر جهت است. امروزه اندک افرادی که پژوهش خوبی درباره بزرگان تئاتر و مکتب های ادبی دارند مشخص هستند. اما، مراکز متولی تئاتر شرایط

فریدخت زاهدی، مدرس تئاتر، نگاه امیدوارانه تری به حوزه پژوهش دارد وی می گوید: تا دو، سه سال پیش همواره از کاستی های بخش پژوهش صحبت می کردم اما احساس می کنم کم کم جریان پژوهش

عکس‌نگاری



بازدید معاون هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
از آخرین روز برگزاری بازار تئاتر ایران



اجرای نمایش «تپکی تاکا»
به کارگردانی آتیلا پسیانی



اجرای نمایش «بچه آدم بدو»
به کارگردانی علی عابدی



اجرای نمایش «لونه شغال»
به کارگردانی رضا صابری



اجرای نمایش «توقف در ایستگاه ۴»
به کارگردانی امین آبان



اجرای نمایش خیابانی «تاکسی شهر»
به کارگردانی زاله کاظمی

درباره اجرای «لافکادیو» به کارگردانی «استولانا لوانو» - کشور روسیه

شیری که جواب گلوله را با گلوله داد

نگار خان بیگی



لافکادیو / کارگردان: استولانا لوانو

بازیگران: اودین لوند بیرون، کازیمیر لیسکه /

صدا: اودین لوند بیرون، کازیمیر لیسکه

طراح صحنه و لباس: دیمیتری رازوموف

نویسنده: شل سیلور ستاین

طراح عروسک: پوینا شائینا

نور: اوزنی وینوگرافوف

«شل سیلور استاین» نامی آشنا برای مخاطب ایرانی است. اغلب آثار این شاعر، کارگردار و مستندساز، خوندۀ آمریکایی به فارسی ترجمه و منتشر شده است. در این بین لافکادیو یکی از موفق‌ترین و پرمخاطب‌ترین آثار اوست. لافکادیو داستان پرفراز و نشیب زندگی یک شیر است. شیری که یک روز تصمیم می‌گیرد بجای فرار از دست شکارچیش یکی از آنان را بخورد. بعد از آن، لافکادیو تیراندازی با اسلحه را یاد می‌گیرد و به بهترین تیرانداز جنگل بدل می‌شود. وقتی مهارت و شهرتش بیش‌تر می‌شود و زبازد خاص و عام می‌شود یک کارگردان سیرک به جنگل می‌آید و وعده می‌دهد که او را به بهترین تیرانداز دنیا بدل کند. لافکادیو به یک شهر بزرگ سفر می‌کند، جایی که شهرت، شانس و مقدار زیادی باسپیل که خوراکی محبوب اوست، انتظارش را می‌کشد. سال‌ها می‌گذرد، او به آرزوهایش رسیده ولی افسردگی گریبانش را می‌گیرد. او باز هم به دنبال تجربیات جدیدی است.

دوستانش تصمیم می‌گیرند او را به یک سفر سیاحتی ببرند، شکار در جنگل. لافکادیو در آنجا



دور دنیا

جشنواره تئاتر گرک بارسلونا-اسپانیا



نگار خان بیگی: جشنواره گرک که بارسلونا یا Grec El نیز نامیده می‌شود، به شکل سالیانه در فصل تابستان و در شهر بارسلونا برگزار می‌شود. جشنواره از اواسط تیر آغاز و تا اوایل مرداد ماه ادامه دارد و طی آن برنامه‌های نظیر رقص، مسیرک و موسیقی نیز به اجرا در می‌آید. مجری و برنامهریز این جشنواره شورای شهر بارسلوناست و در آن

مجموعه‌ای متنوع از آثار اولنگارد و سنتی توسط گروه‌های اسپانیایی یا هنرمندانی از سایر کشورها به اجرا در می‌آید. نام جشنواره «گرک» از محل اصلی اجرای آن Grec Theater on Montjuïc گرفته شده است. این مکان در سال ۱۹۲۹م. به عنوان بخشی از نمایشگاه بین‌المللی بارسلونا و شبیه به آمفی تئاترهای روم باستان ساخته و مورد بهره‌برداری قرار گرفت. هر ساله در فصل تابستان این مجموعه پذیرای اجراهای جشنواره در شهر بارسلوناست. در سال ۱۹۷۶م. گروهی از هنرمندان حرفه‌ای تئاتر بارسلون تئاتر گرک را با هدف ایجاد یک جشنواره متفاوت و به صحنه آوردن تئاتری مدرن و به روز در برابر آثار منسوخ و قدیمی، ایجاد کردند در طول س‌وینچ سال گذشته این اهداف همچنان راهبرد اصلی گردانندگان این جشنواره بوده است. در سال ۱۹۷۶ شورای شهر بارسلونا مسئولیت برگزاری این جشنواره را پذیرفت. جشنواره کم کم رونق یافت و شکل بین‌المللی پیدا کرد، تعداد اجراها افزایش یافت و سرانجام حامیان مالی خصوصی، مجال حضور در آن یافتند. ارتباط با سایر جشنواره‌های اروپایی مثل اوپنون، آتن، ادینبور و استنبول و تولید آثار مشترک، مرحله دیگر توسعه این رویداد هنری بوده است. نوآوری دیگری که در این جشنواره به چشم می‌آید اجرای برخی آثار در فضاهایی غیر از مکان‌هایی است که به شکل سنتی به اجرای تئاتر اختصاص یافته‌اند. کتابخانه کاتالونیا و تعدادی از موزه‌های شهر از جمله این مکان‌ها هستند. هدف از برگزاری این جشنواره همان طور که پیش تر گفته شد، فراهم آوردن فضایی برای اجرای آثاری متنوع و جلب نظر شمار زیادی از مخاطبان با سلیقه و گرایش‌های هنری متفاوت در کنار هم و ایجاد فضایی برای تبادل فرهنگی و معرفی شیوه‌های جدیدی از بیان و اجرا است. به همین جهت برای اینکه امکان حضور تماشاگران بیش‌تر ی فراهم شود جشنواره، اجراهای رایگانی را برای سالمندان، دانشجویان و افرادی که حقوق یزکاری دریافت می‌کنند در نظر گرفته است. برای معلولین در این جشنواره امکانات ویژه‌ای در نظر گرفته شده است، لازم است متقاضیان در هنگام تهیه بلیت وضعیت جسمی‌شان را تشریح کنند. در تعدادی از اجراها حتی وضعیت نابینایان نیز در نظر گرفته شده است، وجود اشخاص راهنما برای هدایت این افراد و نیز تهیه متن برنامه با خط «بریل» تعدادی از آثار به نمایش در آمده را برای نابینایان نیز قابل استفاده کرده است. مسئولیت دبیری این جشنواره از سال ۲۰۰۶ بر عهده ریکاردو شوارس است. او که از ژانینی الاصل است توسط شورای شهر بارسلونا باین سمت برگزیده شد. دلیل این انتخاب علاوه بر تجربیات منحصر بفرد او در کارگردانی، حضورش در اقصی نقاط جهان است. این جشنواره هم اکنون به عنوان یکی از مهم‌ترین رویدادهای هنری در تقویم فرهنگی بارسلونا ثبت شده است. افتتاحیه جشنواره در سال ۲۰۱۰ با اجرای «برومته» نوشته «هانری مولر» به کارگردانی «کارمه پورناسلی» انجام شد با تانگهی مختصر به فهرست نام حاضرین این جشنواره می‌توان به تنوع آثار آرا الهه شده در جشنواره پی برد، از جمله این افراد می‌توان به لوری اندرسون، بریون بلنر،ا، گروبو دارو، پیتر بروک و فلیپ گلس اشاره کرد. این جشنواره هر ساله پذیرای گروه‌های نوجو و خلاق از سراسر جهان است و حمایت‌های مادی و معنوی متنوعی را از گروه‌هایی که حتی برای یک بار در این جشنواره حاضر شده باشند انجام می‌دهد. شرایط و محواری هر برگزاری دور آینده این جشنواره به زودی در سایت آن منتشر خواهد شد.

ارتباط با جشنواره:

bcn festival at the Grec
Palau de la Virreina
Rambla, 99
Barcelona 08002
Tel. +34 93 316 1000

طرح: فرشاد آل خنيس



پیامی، مهدی حسینی برنوفه رستمی، سارا ساسانی،سمانه غلام‌زاد، رضاموسوی،احمد نشان **متو جمع:** آران قادر پور،علی غامری، آسیه مبین **حروف نگار:** نسیم‌السادات قاضی، محدثه سبزیعلی **ویراستار:** ناصر حبیبیان **مدیر فنی و ناظر چاپ:** محمدحسین دوست محمدی **امور چاپ:** حوض فیروزه **امور فنی و رایانه:** امین بادبی **باسپاس از:** آفتشین خورشید باختری، جلال تنجکی، یزدان عشیری، مر تقی اتابکی، صادق داری، قس، علی جانب الهی، حلقه رسانهای روایت باورن، سایات کافه تئاتر، همسکاران محترم دبیرخانه بیست و نهمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر و حسین مسافر آستانه

مدیر مسئول: محمدحیدری **سر دبیر:** امین عظیمی **دبیر تحریریه:** آناه سهرابی **مدیر اجرایی:** نوید دهقان **مدیر هنری:** فرشاد آل خمیس **دبیر عکس:** رضامعظریان **نقد:** رضا آشفته، اشکان غفار عدلی، علی علی پور، رامتین شهبازی، علیرضا نراقی، مشهود محسنیان، مهدی نصیری، محسن حسن زاده **تحریریه:** زهرا ششایر، نگار خان بیگی،مانده ملاآقایی، سارا فغلی، نازا فاتحی ایرانی، آرتمیز نیازی، شکوفه آروین، فروغ رستمی شوکه، صادق رشیدی **صفحه آرا:** حمیدرضا خاتونی **عکاس روزنامه:** مانی لطفی زاده **گروه عکس:** عاطفه آرا، حسین اینسلا،المیلاد

سلسله یادداشت‌های خواجه پامچال بور بور

دیر آمدی، ای نگار سر مست زودت ندهیم دامن از دست



علی شمس: آشنایان با این طریق و سخنان ارزشمند من، می‌دانند که من دلم می‌تپد چه نپیشنی انرا ختم و غصه بسیار می‌خورم که چرا تاریخ جور دیگری پیش ترفت. سندی که امروز نشان شما خواهم داد و برای شما از پس برده خواهم برداشت، حکرم را می‌سوزاند. وقتی آن را در کتابخانه پدرجد مرحومم (که نور هفگفت به قبرش ببارد) یافتم، تیره پشتم لرزید. اه از نهادم برآمد. زانویم شل شد و تا یک ساعت به حال خود نبودم. بسیار گریستم که عجب چغایی بر ما رفته است. دوستان اگر نمی‌دانید، بدانید که گلستان سعدی تحریف شده است. یک باب آن را آدم نابای، نمی‌دلم به چه سود یا نیت از میان برداشته بود. در کتاب گلستانی (که اصل است و پاک‌نوس خود سعدی است) که در کتابخانهٔ مرحوم جدم وجود داشت، فغض و توری می‌کردم و به یاد ایام شب حکایت شیخ اجل را می‌خواندم که به ناگاه به بایی رسیدم موسوم به «هر باب نمایش و ادب آن» و «هاج و واج ماندم که عجب (باری غصه بسیار خوردم) هر چه فکر کردم که چرا کسی، باید این باب را از میان بردارد و از انتفاع ساقط کند، عظم قد نقد. سر آخر به این نتیجه رسیدم که شاید دبیری که از این کتاب نسخبرداری می‌کردند، چون به این باب رسیده‌اند، از آن هیچ نفهمیده، دست در کار تحریف و حذف برداشد و این فرصیه که من دادم، محتمل است. باری، مهم اینجاست که من این حکایت را برای شما در این مقال بازگو می‌کنم. تا بدانید شیخ اجل آشنایی تمام با فن نمایش‌گری و نمایش در دورهٔ خود داشته و این آشنایی برمی‌گردد به سفرهای مدام ایشان به اقصا نقاط گیتی، مخصوصاً سمت بیت‌المقدس و آن طرف‌ها، و مرادوات ایشان با بارمادگان جنگ‌های صلیبی که آیین‌های اروپایی را با خود به این خطه از عالم آورده بودند. در حقیقت می‌توان این باب را اولین دستورالعمل نمایشی تاریخ درام در ایران دانست که بنده به زودی آن را به اصل کتاب فغیم گلستان ضمیمه خواهم کرد و اما موارد جا افتاده در باب نمایش‌گری و ادب آن.

حکایت: و بدان که نمایش‌گران دو دسته‌اند و دستهٔ سومی بر آن نیست و دستهٔ اول و دستهٔ دوم، آنند. که برای نزهت حاضران و شادی خاطران به طرب مشغول و بی‌پول‌اند. ورودی خویش سیاه و زرد کنند و دیاره بر کنه، دف بکوبند و دسته دوم آنند. که جماعت از دیدنشان در گریه افتد و در حرمان کوشند و اشک بدوشند و غم بغروشند و بر عزا بکوبند و گرد غم بپروند. اولی را کم‌دین بگویند، دومی را بازیگر تراجدی.

چندی است نشسته‌ای پریشان هیبت بر خیز و بیا به پیش جانان گر در غم عشق دوش‌سوزی هستی چو ترا جدی نویسانم روزی به حمام بر خیال دل، مست با پر یا می‌زدم که محبوی از در حمام در آمد و خواست تا در خزینه افتد. افتاد، لیک توی باشور، سر می برد و سر خورد. یکی چشمش از رفت در دستم او، یکی شمت او رفت در چشم او // بیکفادت زخمی و درمذمه شد/همی رفت از چهره آبرو// مرا از این حالت گریه پیج وی خنده آمد، در حال او را بگفتم: دنیا به پیش چشم تار یک، اوضاع کمدی است ترا یک (تراجیک) مرا گفت: تو ندانی که افتدگان را خنده نباشد و هم مگر تو نبودی که گفتی «بگیر ای جوان دست درویش پی»

او را گفتم: وه وه کمدی است حال و روزت مالیده به خاک شکل و بوزت ده قفا برید از فیروت آبرون صفی، به خنده آری این گریمه از بن زنجید و با من بجنگید و بد گفت و آن چنان شنیدستم که در دیار خود در مقابل دیدگان و در ملا عام به همین طریق و در همین شمایل، خویشتن که با کند و چون خنده برهن خلق برآید زرد و دینار ستاند. **حکایت:** متناذر، را گفتمند: کمدی از که اموختی؟ گفت: از ترازدی نویسان. هرچه در نظم نزد ایشان حکایت و تلخ آمد، عکس آن را کردم. **عکس:** متناذر، را گفتمند: کاتارسیس چه باشد؟ و نیز او را بگفتند: از میان ترازدی یا کمدی کدام را دوست تر میداری؟ گفت: هر کدام را و نیز او را گفتمند: ترازدی نویس خوب که باشد؟ گفت: ترازدی نویس خوب آن است که خود، نبوده، نه آنکه اسطو بگوید.

ترازدی چون پیاز قرمز سوزانده و آثار چرت و پرت چون پیاز سفید پوست بر پوست. **حکایت:** روزی، نشستند ودم و فراش باد صبا، را گفته بودم که قرش بگسترل و نلمه می‌ساختم و می‌فرستادم برای این و آن؟ همین طور الکی، یکی از یاران دیرین به خاطر دم که اصل حال بود و خالی از قیل و قال. کمدی می‌نوشت و لب به خنده می‌سرت. خبرش آمده بود که دیگر نمی‌نوسد، بر او نوشتم. چرا کردی دکان خویش تخته/نگارش کن متونی چند فاخر // اسفارش گر نباشد کن مدارا // سبلی سرخ کن آن شکل و ظاهر // در این دوران نلارد هیچ قدری // هنرمند هنر پرداز ما هر // مانده بودم مدام از هفته برآید که جواب فرستد.

توی شیراز و دارد نان مفت / می‌خوری و می‌تولی شعر گفت // گزایی بیای شهر ما از گشتگی / مهره از پشانت بیفتد چفت جفت **حکایت:** تدریش پس خوش نصیحت می‌کرد که ای فرزند، چنین در ناصیه تو ببینم که به کسوت هنرمندان درآی و بدان که در این، ده عاقبتی است. تا توفی از هنر پیشگان احتراز کن، کین قوم بیمه ندارند و هیچ از آینده یمن نپسندند و اگر غمی برایشان فرو آید، دیار البشتری دست ایشان نگردد و ماهه‌ها به پلا تو اندر شوند و تعرق کنند و در آخر کسی بیاید و بر زحمت ایشان خط بطلان بکشد و تمام سعی، زایل کند، و چون علت پیرسند ز شک نبوشند. حاشا که بازیگری نکنی. مدیریت تولید کن و از تهیه کنندگان باش. روابط بچو که باقی آب جوست. و اگر آنکه کمر کند، همیشه بزد قیمت بیش تر // هر آن کس که دیدم به کار تئاتر / دلش پر غم و زحمتش بی ثمر //

آن گونه که دیدید این بخشی از این باب است که به دلایل نامعلوم برای قرن‌ها از چشم ما دور است کم دل محجورم که چرا؟ بعد نیست سعدی در بلا فرنگ چندین اثر نمایشی دیده باشد که با چنین شناخت و ملاحظتی، از آثارهای تئاتر صحبت می‌راند. باید یک نکته را عتراق کنیم. با توجه به این چیزها که می‌بینم، دیگر جرات رفتن به کتابخانه پدر جدم اندامم بیکو دیدی غزلی کشف کردم در دیوان کبیر دربارهٔ تئاتر. واقعاً چه کسی این همه سند را از لای صفحات تاریخ ما کشفته است. واقعاً چه کسی؟