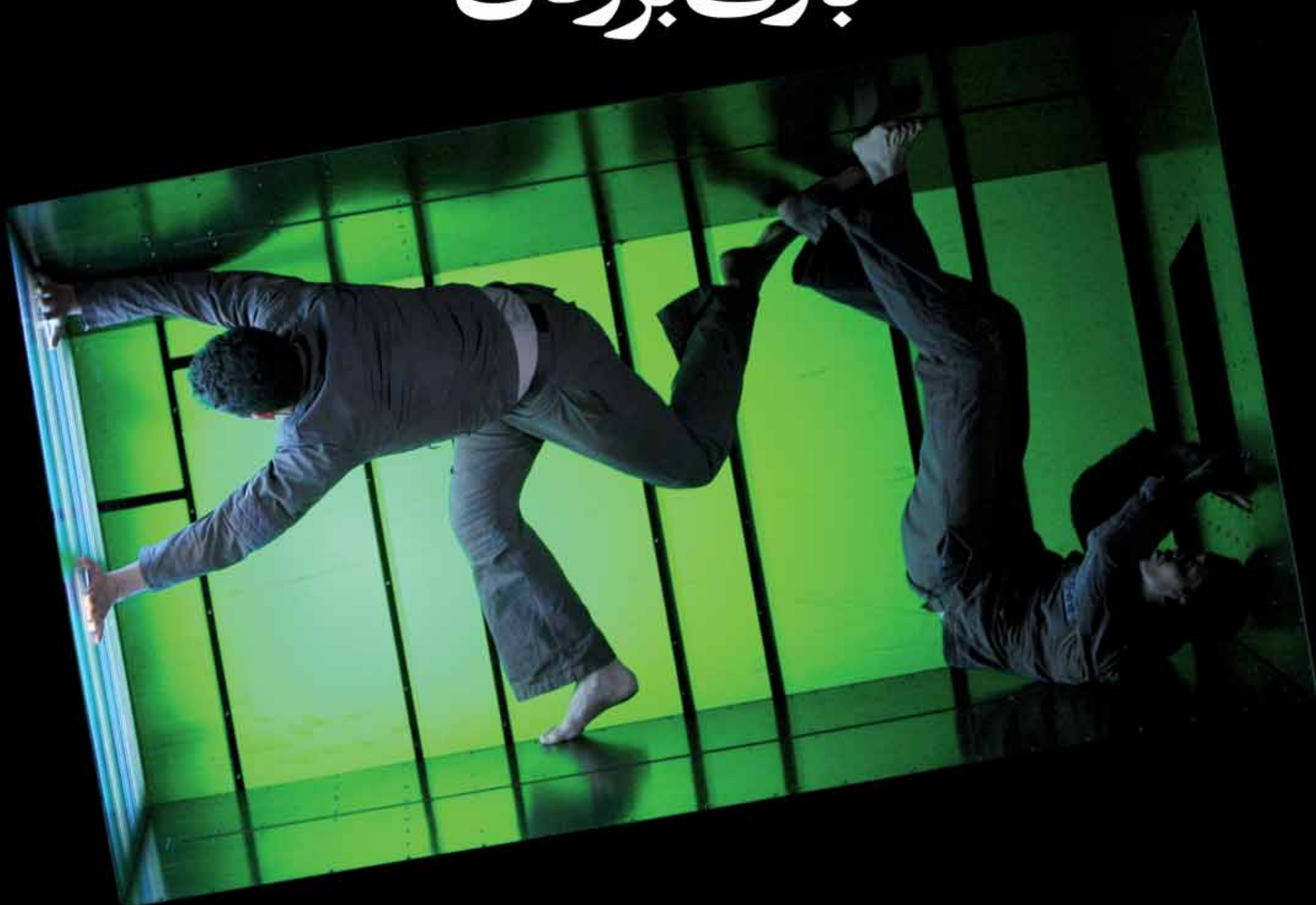




اجرای آثار شاخص تئاتر جهان  
در روزهای پایانی جشنواره  
**بازی بزرگان**



## سرمقاله

## فراموشی «تئاتر سیاسی»



**عباس اقسامی:** تاریخ انقلاب اسلامی و مقطع تاریخی ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا بهمن ۱۳۵۷ یکی از پر فراز و نشیب‌ترین دوره‌های تاریخی است و مابار خدادهای بی‌شماری در این مقطع مواجه می‌شویم که هر کدام واجد پتانسیل بالایی نمایشی است. امامت‌اسفانه در حوزه‌های نمایشی کم‌تر به آن پرداخته شده است. درام‌نویسان جهان در بسیاری از آثار خود به اکثر انقلاب‌ها در کشورهای مختلف پرداخته‌اند. اما؛ در ایران به این رویداد عظیم تاریخی توجه کافی نشده و ما در نمایش «۱۳۵۷» این مقطع حساس و پر حادثه را به زبان نمایش تبدیل کرده و سعی کردیم نموداری تاریخی را رسم کنیم که شروع آن کودتای ۲۸ مرداد و پایان آن بهمن ۵۷ است. البته در اینجا قصد معرفی نمایش «۱۳۵۷» را ندارم و این نمایش تنها بهانه‌ای است برای بیان پاره‌ای موارد که مهم بوده و یا اجرای این اثر به طور مستقیم با آنها مواجه شدم.

در طول تهیه و تولید و اجرای این اثر چندین سوال برایم ایجاد شد که لازم است به بیان آنها بپردازم. اول اینکه چرا ما تئاتر سیاسی نداریم؟ «تئاتر سیاسی» یکی از مهم‌ترین گونه‌های تئاتری است که با ذات و ماهیت تئاتر پیوندی بسیار نزدیک دارد اما متأسفانه تئاتر ما فاقد این گونه است و در دهه‌های اخیر تئاتر ایران، بسیار معدودند آثاری که بتوان از آنها به عنوان تئاتر سیاسی نام برد.

دوم اینکه چرا «تئاتر مستند» در ایران بسیار ناشناخته مانده و کم‌تر هنرمندی به آن پرداخته و ما حتی در حیطه نظری هم در این خصوص با فقر شدید علمی روبه‌رو هستیم به طوری که تعداد مقالات تالیفی در این باب از تعداد انگشتان یک دست کم‌تر است و سوم اینکه باز علت ناشناخته ماندن تئاتر محیطی در ایران چیست و عدم تعریف صحیح از تئاتر خیابانی و نامشخص بودن حد و مرز آن را در کجا باید جست‌وجو کرد؟ امیدوارم زمینه مناسب فراهم شود تا تمامی انواع و اقسام تئاترها و سبک‌ها و شیوه‌های متفاوت اجرایی در مراکز آکادمیک و دانشگاهی تدریس شود تا بتوانیم همگام با تئاتر دنیا پیش رویم و ذهنیت‌مان از تئاتر، محدود به دهه ۵۰ و ۶۰ میلادی نشود و امید که حوزه پژوهشی و نظری رشد و ارتقا یابد تا پشتوانه محکم و مناسب برای حوزه عملی محسوب شود تا بتوانیم با شناخت کامل از شکل‌ها و شیوه‌های مختلف تئاتری بهره‌کافی را برده و با تمیز انواع تئاتر و ارائه تعریف دقیق برای آن‌ها از سردرگمی رها شده و دارای قوه تشخیص شویم تا بتوانیم آثار را مورد قضاوت صحیح قرار داده و تعریفی مناسب از آن‌ها ارائه دهیم در غیر این صورت تمامی شناخت ما از نمایش محدود به دو کلمه می‌شود: نمایش صحنه‌ای و خیابانی و دیگر هیچ.

## جای خالی تئاترهای خیابانی در دوروز پایانی



بخش خیابانی جشنواره تئاتر فجر، به‌ویژه طی دوره‌های اخیر جشنواره، همواره به عنوان یکی از پرمخاطب‌ترین بخش‌ها بوده است. در جشنواره بیست‌ونهم تئاتر فجر هم این ویژگی صادق بود و آثار بخش خیابانی جشنواره طی شش روزی که اجرا شدند با استقبال مخاطبان و علاقه‌مندان به تئاتر همراه بودند. اما با برگزاری مراسم معرفی بهترین‌های تئاتر ایران و معرفی برترین‌های تئاتر خیابانی کارنامه تئاتر خیابانی بیست‌ونهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر بسته شد. این در حالی است که اجرای نمایش‌های خیابانی در فضای پیرامون مجموعه تئاتر شهر و خانه هنرمندان ایران حال و هوای خاصی را به جشنواره می‌داد و حضور مخاطبان و تماشاگران این نمایش‌ها این حال و هوا و فضا را جذاب‌تر می‌کرد.

متأسفانه دو روز پایانی جشنواره بیست‌ونهم تئاتر فجر بدون اجرای نمایش‌های خیابانی سپری می‌شود و فضای خارجی مجموعه تئاتر شهر و خانه هنرمندان ایران پذیرای گروه‌های نمایشی و علاقه‌مندان و تماشاگران این گونه نمایشی نخواهد بود. خالی از لطف نبود اگر برنامه‌ریزی برای اجرای نمایش‌های خیابانی برای تمامی ایام جشنواره بیست‌ونهم انجام می‌شد که این امر علاوه بر حفظ حال و هوای برگزاری جشنواره و جذب مخاطبان و علاقه‌مندان بیش‌تر به تئاتر فرصتی دیگر برای گروه‌های تئاتر خیابانی بود.

## وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در مراسم معرفی بهترین‌های تئاتر ایران:

## نقطه اوج؛ برای جشنواره سی‌ام

ریزی لازم، زمان برگزاری جشنواره تئاتر فجر طولانی‌تر شود و مکان‌های بیش‌تری را برای برگزاری جشنواره در اختیار بگیریم. همچنین باید در سال آینده استان‌های بیش‌تری در برگزاری جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر مشارکت داشته باشند و از مدیران و مسئولان تئاتری خواست که گمان نکنند با پایان جشنواره بیست‌ونهم کار به پایان رسیده بلکه فعالیت برای برگزاری هر چه بهتر جشنواره سی‌ام را با برنامه‌ریزی منسجم و دقیق آغاز کنند. وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی تأکید کرد: جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر فرصتی برای تبادل آموزش و بهره‌گیری از تجارب پیشکسوتان تئاتر و نمایش کشور است. حسینی یادآور



شد: طی سی‌و‌دو سال گذشته، کشور ما گام‌های بلندی برداشته است ولی ما نباید به این بسنده کنیم. باید افق‌های دور دست را در نظر داشته باشیم و هنرمندان در این راه نه تنها همراه؛ بلکه پیشگام باشند تا به آن افق‌ها دست پیدا کنیم. وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی اثر هنرمند را به مثابه چهره هنرمند دانست که باید با نشان دادن آن به بینندگان و تماشاگران، امیدی به آینده در مخاطبان ایجاد شود.

وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در مراسم معرفی بهترین‌های تئاتر ایران سخنان خود را با اشاره به حضور دو هزار و ۲۷۴ هنرمند در جشنواره بیست و نهم تئاتر فجر آغاز کرد و در این باره گفت: تردیدی نیست که این بزرگ‌ترین رویداد هنری کشور و منطقه است و بعد از بیست‌وهشت دوره، جای خود را در ایران و منطقه باز کرده است. محمد صادق حسینی ضمن حضور در این مراسم که در تماشاخانه ایرانشهر برگزار شد، گفت: شاهد حضور هنرمندان کشورهای مختلف دنیا در جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر هستیم و این امر باعث شده تا هنرمندان تئاتر ایران بتوانند خود را با آثار بین‌المللی مقایسه کنند و از نوآوری

و شیوه‌های جدید بهره‌گیرند. امیدوارم روز به روز شاهد افزایش این امر در جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر باشیم. وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی با اشاره به سی‌امین جشنواره بین‌المللی تئاتر و سینمای فجر در سال آینده از هنرمندان تئاتر و سینما خواست تا برای رسیدن به نقطه اوج در جشنواره سی‌ام برنامه‌ریزی کنند تا شاهد توسعه هر چه بیش‌تر جشنواره‌های تئاتر و سینمای فجر باشیم. حسینی یادآور شد: دوره آینده بایست با برنامه

## منتقدان جهانی در تهران



سال گذشته، برای نخستین بار گروهی متشکل از اعضای انجمن بین‌المللی منتقدان تئاتر، بخشی از آثار و تولیدات جدید تئاتر کشور را در جریان برگزاری جشنواره بیست‌وهشتم داوری کردند. یون چنول کیم، یان هربرت، ماریا هلنه مهرداد رایانی مخصوص و مهدی نصیری، نخستین گروه داوری کانون منتقدان جهانی تئاتر در جشنواره بیست‌وهشتم تئاتر فجر بودند. استقبال و تمایل گروه‌های تئاتر برای قضاوت آثار آنها و بازتاب مطلوب داوری منتقدان تئاتر تا آنجا

ادامه داشت که این اقدام با هدف استمرار آن در دوره‌های بعد، امسال و در بیست‌ونهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر هم ادامه یافت. امسال هم گروهی از منتقدان کانون جهانی منتقدان تئاتر متشکل از؛ میشل وایسل (کانادا)، مارگرت سورنسن (سوئد)، ژان پیرهان (فرانسه)، ایرج زهری و اشکان غفار عدلی (ایران) مجموعه‌ای از آثار جشنواره که

## امروز در جشنواره می‌بینیم

مجموعه فرهنگی آزادی اجرا رفت، امروز و فردا میهمان تالار اصلی خواهد بود و نمایش «پرای عروسکی مولوی» به کارگردانی بهروز غریب‌پور نیز در تالار فر دوسی اجرا خواهد شد.

در بخش تجربه‌های نو، نیز امروز نمایش «آنتی آنتیگونه» به کارگردانی تینو صالحی در کارگاه نمایش اجرا خواهد شد.

دیگر نمایش‌هایی که امروز در جشنواره اجرا خواهند داشت عبارتند از: «سرزمین آب» از کشور چین در تالار وحدت، «فاوست» از کشور سوئیس در تماشاخانه سنگلج، «شب اسرارآمیز هدیه» به کارگردانی احمد سلیمانی در تالار هنر، «بدیه مالدی» به کارگردانی محمد عسگری در خانه نمایش، «بامن به جهنم بیا» به کارگردانی آرش منصوری در تالار محراب، «۲۴» به کارگردانی اسماعیل سعدیان در مجموعه فرهنگی آزادی، «گرهی در تار و بود یک نقش» به کارگردانی مانلی حسن‌پور در تالار بوستان، «کمدی استشمات» به کارگردانی میثم عبدی در تالار گلستان، «گل‌های میخک» به کارگردانی بنفشه اعرابی در تماشاخانه مهر، «کلوریا» از کشور اکراین در فضای باز پارکینگ تالار وحدت.





پوستر، عکس و نمایش خیابانی بهترین‌های خود را شناخت

# بر بلندای سکوی بیست‌ونهم

مراسم بهترین‌های تئاتر ایران پنجشنبه ۲۸ بهمن‌ماه در سالن شمارهٔ یک تماشاخانه ایران‌شهر برگزار شد. سیدمحمد حسینی: وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، حمید شاه آبادی معاون؛ هنری وزیر ارشاد، حسین مسافر آستانه؛ مدیرکل هنرهای نمایشی، حسین پارسایی؛ مدیرعامل بنیاد فرهنگی هنری رودکی و محمد حیدری؛ دبیر بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر و جمعی از مدیران و چهره‌های شناخته‌شدهٔ هنری از جمله حاضرین این مراسم بودند. مراسم معرفی بهترین‌های تئاتر ایران برخلاف روال برگزاری این‌گونه مراسم با معرفی برگزیدگان بخش‌های پوستر و عکس تئاتر ایران آغاز شد.

**برترین‌های پوستر**  
**جشنوارهٔ بیست‌ونهم تئاتر فجر**

در بخش پوستر، هیات‌داوران این بخش، متشکل از: قباد شیوا، کوروش پارسائزاد و مهدی فاتحی؛ در بخش پوستر جشنواره‌ها و سمینارها، ضمن تقدیر از «امیر اسمی» برای طراحی پوستر «هفتمین شب بازیگر» و «مجید کاشانی» برای طراحی پوستر



«چهارمین رپرتوآ اجراهای برگزیده جشنواره تئاتر دانشگاهی ایران»، «دیپلم افتخار و مبلغ پنج میلیون ریال رای به «پیمان پورحسین» برای طراحی پوستر «نمایشگاه ۲۵ سال پوستر تئاتر ایران» اهدا کرد. همچنین هیات‌داوران در بخش پوستر نمایش‌ها، ضمن تقدیر از «مهدی مهدیان» طراح پوستر نمایش «همراز»، «مهدی دوانی» برای طراحی پوستر نمایش «دهای پر از پرنده»، «کمال کچوییان» برای مجموعه پوسترهای ارائه داده شده، «مجید کاشانی» برای طراحی پوستر «باغ شکرپاره» و «آرش تنهاپی» برای مجموعه پوسترهای ارائه داده شده، رتبه سوم این بخش شامل لوح تقدیر و چهار میلیون ریال رای به صورت مشترک به «مرتضی اتابکی» طراح پوستر نمایش «کنسرت حشرات» و «علی‌اکبر معتمدیان» طراح پوستر نمایش «سرداران قبیله خاک» اتند؛ کرد.

رتبه دوم این بخش نیز شامل لوح تقدیر و ۱۰ میلیون ریال به «پیمان پورحسین» برای طراحی پوستر نمایش «مصاحبه» تعلق گرفت. رضا باباجانی، طراح پوستر نمایش «کاناپه» هم تندیس جشنواره، دیپلم افتخار و ۱۲ میلیون ریال را از آن خود کرد و به عنوان طراح

پوستر برگزیده جشنواره بیست‌ونهم تئاتر فجر معرفی شد. برترین‌های این بخش جوایز خود را از دست‌ان حسین مسافر آستانه؛ مدیرکل هنرهای نمایشی، عظیمی؛ مشاور اجرایی معاون هنری و مریم معترف کارگردان و مدیر ادارهٔ برنامه‌های تئاتر دریافت کردند.

**برترین‌های عکس جشنواره بیست‌ونهم تئاتر فجر**  
هیات‌داوران بخش مسابقه عکس بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر نیز متشکل از سیف اله صمدیان، حسن غفاری و عباس کوثری برگزیدگان دو بخش «مجموعه عکس» و «تک عکس» را معرفی کردند. در بخش برترین‌های «مجموعه عکس» با حضور «مجید جوزانی» مدیرعامل خانه هنرمندان ایران و تماشاخانه ایران‌شهر، «پری صابری» کارگردان با سابقه تئاتر و «اردشیر صالح‌پور» مدرس و پژوهش‌گر تئاتر ضمن تقدیر از «مهرداد امینی» رتبهٔ سوم شامل لوح تقدیر و هشت میلیون ریال به «محمد رضا سلطانی تهرانی» اهدا شد.

همچنین رتبه دوم این بخش شامل لوح تقدیر و ۱۰ میلیون ریال به «احسان رفتنی‌داریان» و رتبه اول شامل تندیس جشنواره، دیپلم افتخار و ۱۲ میلیون ریال به «سیامک زمردی مطلق» تعلق گرفت. در بخش برترین‌های «تک عکس» هم ضمن تقدیر از «وحید ذاکری‌راد» رتبه سوم شامل لوح تقدیر و ۸ میلیون ریال به «مرتضی اتابکی» رسید. در این بخش

«حسین اسکندر زاده» لوح تقدیر و ۱۰ میلیون ریال را به عنوان رتبه دوم دریافت کرد و رتبه اول نیز شامل تندیس جشنواره، دیپلم افتخار و ۱۲ میلیون ریال از آن «مهرداد امینی» شد.

**معاون هنری وزیر ارشاد: جشنواره بیست‌ونهم در قامت یک جشنوارهٔ بین‌المللی خود را نشان داد**

در بخش دیگری از مراسم معرفی بهترین‌های تئاتر ایران به دعوت «سودابه آقاجانی» مجری مراسم، حمید شاه آبادی، معاون هنری وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی روی صحنه حاضر شد. شاه آبادی، ضمن سیاست ویژه از هنرمندان تهرانی و شهرستانی شرکت‌کننده در جشنواره بیست‌ونهم گفت: این عزیزان با حضور



در عرصهٔ تئاتر و مشارکت‌فعالانه و خلاقانه در این جشنواره بر رونق آن افزودند. معاون هنری وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی افزود:

بیست‌ونهمین جشنوار بین‌المللی تئاتر فجر در قامت یک جشنواره بین‌المللی توانست خود را نشان دهد. از همهٔ مدیران و کسانی که با یک‌سال برنامه‌ریزی در داخل و خارج از کشور بستری را فراهم کردند که ما اینجا باشیم تشکر می‌کنم. از محمد حیدری؛ دبیر سخت‌کوش جشنواره نیز تشکر می‌کنم. شاه آبادی یادآور شد: وقتی جشنواره‌ای به بیست‌ونهمین گام خود می‌رسد سطح توقعات و انتظارات از تئاتر ایران با گذشته فرق می‌کند و مخاطبین از ما چیز کیفی‌تر و قوی‌تری می‌خواهند. از لحاظ کمیت هم با سلاقی مختلفی مواجه هستیم. خوشحالم که محمدحیدری از عهده این کار برآمد. این جشنواره توانست با تنوع و نکثر خود حتی افرادی که با تئاتر آشنا نیستند را هم به خود جلب کند. وی در این بخش از سخنان خود به پخش مستقیم، وزندهٔ تصویری تعدادی از اجراهای جشنواره بیست‌ونهم تئاتر فجر اشاره کرد و همچنین اجرای هم‌زمان آثاری از جشنواره در چهار استان کشور و کیفیت قابل توجه بخش بین‌الملل به عنوان اقدامات نو و قابل توجه در بیست‌ونهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر یاد کرد. شاه آبادی در پایان سخنان خود ضمن تشکر از سید محمد حسینی، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی گفت: اگر توجه و دغدغه‌های مقام‌عالی وزارت به تئاتر نبود آنچه امروز داریم را به دست نمی‌آوردیم.

**برترین‌های تئاتر خیابانی جشنوارهٔ بیست و نهم تئاتر فجر**

در بخش پایانی مراسم با حضور وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، معاون هنری وزیر، داود رشیدی، محمد حیدری و بهرام شاه‌محمدلو، برترین‌های بخش مسابقهٔ تئاتر خیابانی جشنواره بیست‌ونهم تئاتر فجر معرفی شدند. هیات‌داوران این بخش متشکل از بهرام شاه‌محمدلو، اردشیر صالح‌پور و علی پویان ضمن تقدیر از ابراهیم و علی رفیعی، با اهدای لوح تقدیر و چهار میلیون ریال برای نمایش «این سه نفر»، لوح تقدیر و چهار میلیون ریال را در بخش موسیقی به «سهراب سنایی» برای نمایش «کتلت روسی» اهدا کرد. در بخش طراحی صحنه هم لوح تقدیر و چهار میلیون ریال به صورت مشترک به «سهراب سنایی» برای نمایش «قطعه سر خط» و «مسعود محرابی» برای نمایش «فلاش‌بک» رسید. در بخش بازیگری زن اهدای لوح تقدیر و چهار میلیون ریال از «فرخس خاک‌کار» بازیگر نمایش «کیش و مات» تقدیر شد و تندیس جشنواره، دیپلم افتخار و هشت میلیون ریال به «اضیه‌ده یابینی» بازیگر نمایش «قطعه سر خط» رسید. در بخش بازیگری مرد نیز لوح



تقدیر و چهار میلیون ریال به صورت مشترک به «سعید رحیمی» بازیگر نمایش «کتلت روسی» و «مصطفی کولیوندی» بازیگر نمایش «غول چراغ جادو» اهدا شد. «حمیدرضا معدن‌کن» بازیگر نمایش «سالواتوره» نیز در این بخش تندیس جشنواره، دیپلم افتخار و هشت میلیون ریال را از آن خود کرد. در بخش طرح و ایده، نیز هیات‌داوران لوح تقدیر و شش میلیون ریال رای به «امیرحسین شفیعی» برای نمایش «قطعه سر خط» اهدا کرد و تندیس جشنواره، دیپلم افتخار و ۱۰ میلیون ریال به حامد زارعان برای نمایش «تندیس ۵۷» تعلق گرفت. در بخش کارگردانی هم «صغر گروسی» برای نمایش «سالواتوره» لوح تقدیر و شش میلیون ریال را دریافت کرد و «امیرحسین شفیعی» برای نمایش «قطعه سر خط» تندیس جشنواره، دیپلم افتخار و ۱۰ میلیون ریال را از آن خود کرد.

پخش گفتگوی تلفنی «مهدی حاجیان» کارگردان مراسم معرفی بهترین‌های تئاتر ایران با محمدحیدری دبیر بیست و نهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر و اجرای نقالی «زدواج زال و رودابه» توسط «محسن میرزاعلی» از دیگر برنامه‌های این مراسم بود.

■ مائده ملاآقایی

محمد حاتمی  
کارگردان نمایش «مرثیه خواب»

## اوج پیچیدگی در سادگی است



نمایشنامه مرثیه خواب که من و محمد لاریجانی آن را نوشتیم به تئوری نسبیت می‌پردازد. یک اثر فلسفی است که با زبان و بیان امروز مردم عادی نوشته شده است. می‌خواستم نوع بیان مبانی فلسفی را ساده کنم. اعتقاد دارم اوج پیچیدگی، در سادگی است. با این‌که دو نفری متن را نوشته بودیم از «بلیک صفی خانی» خواستم آن را دراماتورزی کند تا برای اجرا کم‌ترین مشکل وجود داشته باشد. امروز که دیگر تمرینات نمایش را پشت سر گذاشته‌ایم و حاصل کارمان در معرض دید تماشاگران قرار می‌گیرد بهتر دیدم که یکی از مشکلات گروه‌های نمایشی را مطرح کنم و آن به‌ادارهٔ تئاتر و وضعیت بد آن برای تمرین برمی‌گردد. در یک کلام؛ این اداره، جای تمرین نیست. معمولاً سالن تمرین باید برانگیخته‌اننده باشد. فضایی راحت برای نگاه و کار و ایده پردازی و خلاقیت. ولی این بیغوله هرگز نمی‌تواند این شرایط را برای گروه‌ها ایجاد کند. نظم درستی در خدمت‌رسانی به گروه‌ها ندارد و در یک کلام، فضای نامناسبی است که بیش‌تر به انباری شبیه است. این، هیچ‌ربطی به آدم‌ها ندارد من از فضای غیر مناسب این ساختمان صحبت می‌کنم. ۹ سال است که به طور پیوسته در جشنواره تئاتر فجر به عنوان کارگردان حضور داشته‌ام و دو سال گذشته نیز نمایش «آلیس» را کارگردانی کردم که با وجود نامزد بودن در سه بخش، هیچ‌گاه روی صحنه نرفت. اما در جشنوارهٔ امسال، راستش خیلی از آدم‌هایی که در جشنواره هستند را نمی‌شناسم و نمی‌توانم دربارهٔ آثارشان صحبت کنم. اما از این‌که گروه‌های خارجی حرفه‌ای به جشنواره دعوت شده‌اند و در کنار آثار با عجله تولید شده ما قرار ندارند اتفاق خوبی است. در سال‌های گذشته، اجراهایی که با عجله و شتاب برای جشنواره آمده‌می‌شدند در کنار آثار خارجی اجرا می‌شدند و نتیجه آن هم که معلوم است. نمی‌خواهم براساس نام و نشان آدم‌ها، جشنواره‌ای را قضاوت کنم چون در تئاتر تنها نام و نشان برای پیش‌بینی اثر کافی نیست. ممکن است یک جوان، اثری را تولید کند که خیلی خوب باشد. باید مجموعهٔ آثار را دید تا بتوان دربارهٔ آن و حاصل جشنواره بیست‌ونهم قضاوت کرد.

کتایون حسین‌زاده  
نویسنده و کارگردان نمایش «شن»

## باید تئاتر شهرستان را جهانی کنیم



نمایش «شن» امروز در تالار قشقایی به روی صحنه خواهد رفت. نمایشی که پیش از این کتایون حسین‌زاده، نویسنده و کارگردان اثر آن را به همراه گروه بازیگرش نمایشنامه‌خوانی کرده بود. این نمایشنامه روایت‌گر داستان زندگی دو زن است که زیر شن‌های ساحلی دریا زندگی می‌کنند. مسا با زندگی آنها؛ در سه دورهٔ مختلف از طریق دیالوگ‌ها و اعمال‌شان آشنا می‌شویم. توضیحات بیش‌تر دربارهٔ این اجرا و البته دیدگاه نویسنده دربارهٔ وضعیت نمایشنامه‌نویسی در کشور را از زبان خودش بخوانید: نمی‌توانم بگویم برای اجرای این اثر از سبک خاصی پیروی کرده‌ام. بازی‌ها در این نمایش گاه کاملاً مدرن است و گاهی به گروتسک نزدیک می‌شود و گاهی رئال. همه این‌ها بنا به چالش‌های متن رخ می‌دهد. اما دربارهٔ نمایشنامه‌نویسی این دهه باید بگویم اگر بخواهم روند نمایشنامه‌نویسی را با خود ایران مقایسه کنم باید بگویم تعداد نمایشنامه‌نویس‌ها خیلی زیاد شدند و این نشان می‌دهد فرهنگ نمایشنامه‌نویسی کم‌کم دارد جای می‌افتد. هرچند ادبیات داستانی و منظوم ما سطح بالایی داشته اما ادبیات نمایشی مورد کم لطفی قرار گرفته هرچند حالا آمارها نشان می‌دهد که ما در این زمینه از نظر کمی رشد داشته‌ایم اما؛ در زمینهٔ کیفیت و رشد کیفی آثار باید بگویم به نظر من سنجیدن آثار بر این مبنا خیلی سخت است. در نهایت کیفیت مهم‌تر از کمیت است و برای همین بهتر است همهٔ ما بیش‌تر به سراغ مطالعهٔ تکنیکی و ساختارشناسانه برویم. حسن من این را می‌گوید که اگر دغدغهٔ متون از دل زمانه بیرون بیاید تأثیرش بسیار بیش‌تر از این است که نویسنده‌های ما تنها مسائل شخصی خودشان را مطرح کنند. دربارهٔ جشنواره تئاتر فجر هم باید بگویم با بودن همهٔ بخش‌ها در جشنواره موافقم تنها فکر می‌کنم باید بیش‌تر از این‌ها به تئاتر شهرستان توجه شود. اگر در طول سال هم از تئاتر شهرستان حمایت کنیم و اتفاق‌های خوبی در این حیطه بیفتد و در حد جهانی حرف داشته باشند آن‌وقت می‌توانیم بگوییم در بالندگی تئاتر موفق بوده‌ایم.

درباره اجرای «ویتسک» از کشور کره جنوبی

# شکوه فضای خالی

■ آرتمیز نیازی



ویتسک

کارگردان: دو-وان ایم / نویسنده: گئورگ بوخنر / بازیگران: سئونگ-گیون هونگ، جیل سون لی، سانگ ایل لی، یانگ-ژوشین، جایی-هونگ، کئون-جین-هی یون، بیونگ-هون جونگ، جایی-سون شیم، سونگ-ون جانگ، دا-هی کیم / آهנסاز: آستور پیاتزولا / طراح حرکات: دو-وان ایم / طراح صحنه: جایی-یون چو / طراح لباس: جو-هی لی / گریم: سونگ-واچایی / صدا: یوچان کیم / نور: دونگ-هان کیم / تهیه‌کننده: کیوچویی

مانلی حسین‌پور  
کارگردان نمایش «گرهی در تار و پود یک نقش»

## هر صحنه یک فضای متفاوت



مانلی حسین‌پور، کارگردان نمایش «گرهی در تار و پود یک نقش» نگاه من به صحنه‌ها است نمایش دربارهٔ دختر و پسری است که در قطار با هم آشنا می‌شوند و در نهایت این آشنایی، منجر به نامزدی آن‌ها می‌شود. دختر قصه، یک دختر سادهٔ شهرستانی است در حالی که فرد مقابلش یعنی همان پسر، دکتری فلسفه و سینما است. در جریان قصه مشخص می‌شود که پسر مذکور، در حالی با این دختر پیوند نامزدی بسته که عاشق و شقیفتهٔ زن دیگری است. توضیحات بیش‌تر دربارهٔ نمایش را از زبان «مانلی حسین‌پور» کارگردان نمایش بخوانید: نوع روایت در این اثر نوع ویژه‌ای است. در هر صحنه نشان داده می‌شود که این پسر تمام حرف‌هایی را که با این دختر شهرستانی رد و بدل می‌کند برای یک دکتر روانشناس بازگو می‌کند اما تمام این حرف‌ها عکس آن چیزی است که تماشاگر در مکالمات آن‌ها می‌بیند. آخر نمایش مخاطب متوجه می‌شود که بازی خورده و تمام حرف‌های آن پسر دربارهٔ زنی است که به آن عشق می‌ورزد. مسا یک بار این متن را اجرا کرده‌ام اما دیدیم که سبک و فضای خالی کار اجازه اجرای دوباره را از ما می‌گیرد و همه چیز روان و ساده پیش می‌رود. به همین دلیل باید برای این نمایشنامه فکری می‌کردیم و چاره کارآفرینش اتفاقات نمایشی جدید در کار بود. من در این بیش‌تر از نمادها استفاده کرده‌ام و سعی کردم که هر صحنه یک ویژگی جدید داشته باشد و به لحاظ فرم و فضا به نوعی با صحنه‌های قبل متفاوت باشد. گاهی در بعضی از صحنه‌ها دیده می‌شود که کمی فضا به سمت سورئال هم می‌رود اما غالباً سعی کردم که یک فضای واحد را دنبال نکنم و در هر لحظه به دنبال چیز جدیدی باشم. برای مثال در یک صحنه که یک رستوران را نمایش می‌دهد تماشاگر از زاویهٔ بالا، همه چیز را می‌بیند یا در صحنه دیگری، شخصیت‌ها از ماسک استفاده کرده‌اند و حرکت‌ها لطیف‌اند. چون رشتهٔ دانشگاهی من نقاشی بوده نگاه من به تئاتر نگاه صحنه‌ای است.

آرش منصوری  
کارگردان نمایش «با من به جهنم بیا»

## بدون حمایت برگزیده‌شویم



داستان؛ دربارهٔ مردی عرب است که در ظاهر خود را یار امام حسین ۴(ع) نشان می‌دهد اما از جمله کسانی است که در روز عاشورا مهلکه را ترک می‌کند و امام را تنها می‌گذارد. این مرد بعد از گذشت چند سال از واقعه عاشورا به خود می‌آید و با شنیدن خبر قیام مختار سعی می‌کند خود را به قافله عشق برساند. او دیوانه وار در حال فرار است و با مختار خیال خود معامله می‌کند، رشوه می‌دهد، می‌جنگد و... در نهایت هم با این خیال پردازی‌ها و نادانی‌ها فنا می‌شود. خواندن اطلاعات بیشتر درباره این اثر از زبان کارگردان نمایش شسیرین تر است: این نمایش نگاه طنزآمیزی به حواشی قیام مختار دارد و با کشیدن آن به‌داخل «رینگ بوکس» سعی دارد آن را به اجزایی پست‌مدرن نزدیک کند. نمایش «با من به جهنم بیا» برگزیدهٔ ششمین جشنواره تئاتر کانون‌های فرهنگی هنری مساجد است اما این اولین دوره‌ای است که سهمیهٔ فجر به این جشنواره هم اختصاص داده شده. گروه ما از شهرستان «اسلام آباد غرب» راهی جشنواره تئاتر مساجد شد و در کنار ما بسیاری از گروه‌های حرفه‌ای تئاتر کشور حضور داشتند. با وجود این، در میان این همه گروه، اجرای ما به عنوان نمایش تحسین شده انتخاب شد و جایز بهترین نویسنده‌گی، کارگردانی، موسیقی، بازیگری و متن را از آن خود کرد و به جشنوارهٔ فجر راه یافت. دربارهٔ سبک اجرا و صحنه هم باید بگویم که «با من به جهنم بیا» یک اجرای کاملاً رئال است و تمام دکور صحنه ما از دو بوتهٔ خار تشکیل شده. این اثر را می‌توان در زمرهٔ اثری پست‌مدرن به حساب آورد. همهٔ اعضای گروه، سعی کردیم به خومان آسان‌نگیریم تا بتوانیم کار شایسته‌ای به جشنواره ارایه بدهیم. تلاش‌های مان نتیجه داد و آنچه که می‌خواستیم عملی شد اما گلابهای از مسئولین کرمانشاه داریم. ما در حال حاضر دوازده روز است که در تهران تمرین می‌کنیم اما تا به امروز هیچ کدام از مسئولان کرمانشاه با من تماس نگرفته‌اند و همین یک مسئله می‌تواند روحیهٔ گروه را تضعیف کند. از طرفی دیگر من امسال، شش جشنوارهٔ سراسری رفتم اما حتی یک مورد هم کمک هزینهٔ اعزام، به گروه داده نشده و با وجود این که در دو جشنوارهٔ سراسری و منطقه‌ای منتخب شدم هنوز اجرای عمومی نداشته‌ایم. در نهایت از مسوولان خواهش می‌کنم که سری به کرمانشاه بزنند تا از نزدیک با مشکلات ما آشنا شوند.

ایدهٔ استفاده از گروه گر، نیز تحت تأثیر ترازدی‌های یونانی صورت گرفته است. در اصل گروه گر به عنوان روشی برای بیان احساسات ویتسک مورد استفاده قرار می‌گیرد و در کنار آن نوعی چیدمان صحنه به حساب می‌آید که به تماشاگر کمک می‌کند تا فضای خیالی موجود بر روی صحنه را در یابد. در این نمایش یازده بازیگر حضور دارد. دو-وان ایم، پیش از این قصد داشت از سیزده بازیگر بر روی صحنه استفاده کند. اما استفاده از تعداد باز یگر

فرد، بر روی صحنه نامتعادل و تعداد زوج، متعادل به نظر می‌رسید. از طرفی دیگر تعداد بازیگر فرد، نشان‌دهندهٔ تلاش و مبارزهٔ بازیگران برای دست یافتن به پویایی روی صحنه است که در عین حال سبب می‌شود تماشاگر، تنش موجود را در یابد.

کارگردان این نمایش دربارهٔ استفاده از صندلی در طراحی صحنه، معتقد است که صندلی تنها هنگامی

معنا می‌یابد که مورد استفاده قرار گیرد در حالی که هیچ شیء دیگری چنین ویژگی ندارد. در این نمایش، «ویتسک» هیچ‌گاه بر روی صندلی نمی‌نشیند چرا که صندلی استعاره‌ای از اختیار، قدرت و ثبات است. اگرچه زمانی که گروه گر به دور صندلی‌ها حلقه می‌زنند و می‌چرخند، صندلی‌ها، استعاره‌ای برای بیان حالت روحی ویتسک و سرگردانی و یاس و ناامیدی او هستند. از سویی دیگر هنگامی که صندلی‌ها روی هم انباشته می‌شوند نشان از آن است که زندگی ویتسک در معرض خطر قرار دارد. انباشته کردن صندلی‌ها بدان صورت بسیار خطرناک جلوه می‌نماید و این نشان‌دهندهٔ آن است که وضعیت روحی و روانی ویتسک نیز در خطر قرار دارد. شکل هرمی که صندلی‌ها می‌سازند نیز استعاره یا نمادی دیگر از سلسله مراتب اجتماعی یا طبقات قدرت است. همچنین صندلی می‌تواند به عنوان ابزاری برای سرکوب مورد استفاده قرار گیرد. پروفیسور «ایم» در حال حاضر مشغول نگارش کتاب دوم خویش دربارهٔ حرکات منظم باز یگر بر پایهٔ معماری دقیق است. کتاب نخست وی نیز دربارهٔ پانتومیم به چاپ رسیده است. این گروه با نمایش ویتسک در سوئیس، فرانسه، هلند و لندن به اجرا در آمده است.



نگاهی به نمایش «فروش یک روح سرکش» نوشته و کار ابراهیم پشت کوهی –بندرعباس

## چالشی بامبناهای مشکوک

■ علیرضا نراقی



نمایش «فروش یک روح سرکش» اثر ابراهیم پشت کوهی است که سال گذشته اقتباسی از مکتب را با نام «تنها سگ اولی می‌داند چرا پارس می‌کند» را به صحنه آورد. نمایش اخیر پشت کوهی از بیرون سالن اجرا، تماشاگر را با چالش روبرو می‌کند:فروش یک روح سرکش، از دو نمایش تشکیل شده که به طور هم‌زمان اجرا می‌شوند و مخاطب باید با انتخاب کارت سفید یا سیاه یکی از اجراها را ببیند. این انتخاب یک چالش است، اما، به عکس همه گفته‌هایی که دربارهٔ این ایده تا امروز شنیده شده نشان از اختیار ندارد. شما انتخاب می‌کنید و یک نمایش را می‌بینید این انتخاب از آنجا که هیچ اطلاعاتی در پس خود –حداقل در اجرای جشنواره – ندارد فاقد دادن قدرت انتخاب به مخاطب است، بنابراین مخاطب هم‌چنان در جبر دیدن یک نمایش باقی می‌ماند. اما صرف استفاده از چنین ایده‌ای از آن جهت که انتخاب را تبدیل به مسئله و اختیار را تبدیل به مشغولیت ذهنی مخاطب پیش از شروع اجرا می‌کند یک نکتهٔ جالب توجه است. در سر تاسر اجرا مخاطب تصور می‌کند نمایش دیگری هم اجرا خواهد شد که هزینهٔ دیدن نمایشی که می‌بیند، ندیدن آن است، از این منظر مخاطب همیشه به طور ناخودآگاه هر دو نمایش کارگردان را با فاصله و خود آگاهی می‌بیند و هیچ‌گاه با فراغ خاطر خود را به آن نمی‌سپارد. بدین ترتیب مخاطب با یک وضعیت دفاعی یا نوعی کنجکاوی مضاعف به اثر خبره می‌ماند و مدام دنبال معنا یافتن انتخاب خود و تمهید پیش از اجرای کارگردان است، این فرایند اساسا کار «پشت کوهی» را فارغ از نوع و نمایشی که اجرا می‌شود چالش برانگیز و جذاب می‌کند. اما آن اجرایی که من دیدم و می‌توانم دربارهٔ آن بنویسم اجرای متعلق به «کارت سفید» بود. این اجرا اقتباسی از «در انتظار گودو» بود. اجرا با امساک هر چه بیشتر از زبان، پوچی نهفته در بدن این اثر بزرگ را به سمت استفاده از بدن و حرکت سوق داده است. اجرا، تنها متکی به فرم نیست اما از زبان هم بسیار کم بهره می‌برد و اساسا استفاده از آن در پاره‌ای مواقع هم، راه‌گشای درکی بهتر یا تحلیلی تازه نمی‌شود، بنابراین به راحتی می‌توان دیالوگ‌ها و شکل زبان نمایش را در نظر نگرفت. پشت کوهی، با انکاب ایده‌هایی متنوع و ابداع حرکات و ماجراهایی بی‌معنا و اغلب مضحک، تلاش دارد تا فضای پوچ «در انتظار گودو» را به شیوه‌ای آثار شبیستی باز آفرینی کند. کلیت اثر به نظر می‌رسد که به هیچ‌وجه دغدغهٔ فهم مخاطب را ندارد و بیش تر همین عدم مفاهمه را موضوع خود می‌کند، که با توجه به ارجاعات و ریشه داشتنش در تئاتر پوچی توجیه می‌شود. از سوی دیگر نمایش به خوبی مضحک‌های را می‌سازد که آن هم در تئاتر پوچی

یک اصل است. اصولا تئاتر پوچی با وجه مضحک

خود تراژدی بی‌معنایی را نشان می‌دهد، چرا

که به این طریق می‌تواند توهم سستگین

بودن و تناقض معناسازی برای

بی‌معنایی را حل کرده و به سبکی

پوچ نزدیک‌تر شود. در انتهای

نمایش دوباره چالش انتخاب

به وجود می‌آید؛ نمایش دو

نوع پایان‌بندی را پیشنهاد

می‌کند، یکی پایان‌بندی

خیامی و دیگری پایان‌بندی سهرودی؛ انتخاب با مخاطب است که یکی از این دو را برگزیند، اما با دیدن پایان خیامی، در اجرایی که من دیدم (برای پایان به صورت بدوی رأی‌گیری شد و آن‌طور که پیش‌بینی می‌شد، پایان خیامی انتخاب گردید) چیزی از تفکر خیام، مشهود نبود. نشانه‌ای را نمی‌شد دریافت و تأویلش کرد که به خیام برگردد. با توجه به این بی‌نشستگی و عدم وضوح آزار دهنده، باز هم در این ساحت، نمی‌توان حرف از اختیار زد، نمایش پوچی اساسا در ساحت اختیار و انتخاب مانمی‌گنجد، چرا که فلسفه واضح و روشنی دارد. از سویی نمایش، خیام یا سهروردی را پیشنهاد می‌دهد. اگر به خیام نگاه کنیم اساسا پوچی او از جنس پوچی تئاتر ایزورد نیست؛ که عکس‌العملی به بورژوازی است، پوچی خیام اساسا نه تنها معنا یافته نیست؛ بلکه کاملا معنازا، محتوایی و عمل‌گرایانه و عینی است. از سوی دیگر، سهروردی، اساسا عالمی از اشراق و نور دارد که نمایش «پشت کوهی» نه تنها ذره‌ای نمی‌تواند به آن نزدیک شود بلکه می‌توان گفت علیه آن نوع نگاه است، چرا که سهروردی نوع تبیین او از جهان کاملا زیستن در ساحت معنا است و انسان فلسفهٔ او اساسا در فضای غلیظی از شهود، زیست می‌کند. چگونه می‌توان به اقتباسی از «در انتظار گودو» چنین تعبیری را بار کرد و روندی سراسر متجدد و مدعی پسامدرن بودن را به پایانی پیشامدرن و بی‌ربط پیوند زد. اما بحث اساسی تر، این است که چقدر می‌توان از «پشت کوهی» انتظار پست‌مدرنیسم داشت؟ اساسا چرا او به پست‌مدرنیسم گرایش پیدا می‌کند؟ چرا انسانی ایرانی، متولد جنوب که در زیستنی بینابینی در کشاکش سنت و بدیهیات مدرنیسم معلق است و در جامعهٔ بیرون از تعبایر جامعه‌شناختی مدرنیته و تجربهٔ زیستی آن بالیده است حرف از پست مدرنیسم می‌زند و تلاش برای بازسازی رادیکال در انتظار گودویی دارد که اساسا تمام معنای خود را از نقد به مدرنیته و بورژوازی حاصل از آن می‌گیرد؟ چگونه در جامعه‌ای که مدرنیسم و عادات آن به طور اصیل زیست نمی‌شود، می‌توان پست مدرن زیست؟ چگونه می‌توان به ورای امری نزیسته، درک نکرده، از مزایا و مضراتش نجشیده رفت؟ تئاتر ایران روندی صد ساله دارد، همیشه التهاب نبود تولید فکر، اضطراب عدم استقرار اومانیزم در جهت شکل‌گیری در ست آن خلل بنیادین ایجاد کرده است. درام، محصول جهانی مدرن است و در بستری رشد می‌کند که در آن انسان از آن جهت انسان است که در بلوغ خود بنیادی و مسئولیت خود بودن بزند. در این حالت درام رشد می‌کند و حالا که این بستر همیشه محل چالش بوده و تولید درام را هم با مخاطره مواجه کرده است تولید اثر پست‌مدرن و پاسدار ماتریک کمی مشکوک می‌نماید. نمایش «فروش یک روح سرکش» سرشار از ایده است. باز یگرانش با بدن‌هایی آماده و قدرت در دست‌گیری صحنه، تحسین مخاطب را برمی‌انگیزند و اجرا را اسرپا و زنده نگه می‌دارند. قسمت «کارت سفید» این نمایش برای مخاطب چالش‌های زیادی ایجاد می‌کند و زمینه‌ای که می‌سازد بسیار قابل بحث است اما؛ به نظر می‌رسد برای رسیدن به یک تئاتر تمام عیار و نمایشی زنده، ایدهٔ صرف، کافی نیست، بلکه زمینه و اساس اصیل ایده‌ها، اصلی انکارناپذیر است. در آخر باید اشاره کنم که من قسمت «کارت سیاه» نمایش پشت کوهی را ندیدم، شاید این نقد تا ندیدن آن قسمت کامل نباشد و برای داشتن نظری جامع‌تر دربارهٔ نمایش «فروش یک روح سرکش» باید که به دیدن قسمت سیاه آن هم نشست.



سازمان – تئاتر

### انجمن بین‌المللی عروسک گردانان

آران قادرپور

UNIMA یونیم‌ا سازمانی غیردولتی و وابسته به یونسکو است که با هدف توسعهٔ تئاتر عروسکی، هنرمندان گوشه و کنار جهان را گرد هم می‌آورد. فعالان این سازمان آرزو دارند تئاتر عروسکی بتواند به احیای ارزش های انسانی همانند صلح و درک متقابل انسان‌ها، بدون در نظر گرفتن قراردادهای نژادی، سیاسی، مذهبی و تفاوت های فرهنگی بر مبنای احترام به حقوق بنیادین انسان که در اعلامیه جهانی حقوق بشر آمده، کمک کنند. این سازمان ۲۰ می سال ۱۹۲۹ در حاشیه پنجمین مجمع عروسک گردان هادر شهر پراگ با حضور کشورهای بلغارستان، فرانسه، یوگسلاوی، آلمان، اتریش، رومانی و شوروی سابق شکل گرفت. در فضای صمیمی آن روز، ایدهٔ تشکیل سازمان بین‌المللی عروسک گردانان مطرح شد. یونیم‌ا در زمان کوتاهی از محدوده‌های کوچک و دوستانه به شکلی جهانی و وسیع تغییر شکل داد. نکته قابل توجه اینکه یونیم‌ا از نظر فرهنگی نخستین سازمان بین‌المللی تئاتر جهان است. نخستین اعضای یونیم‌ا نتوانستند جلسات خود را به صورت طولانی مدت برگزار کنند. بعد از مجمع «پراگ»، آنها در «پاریس» جمع شدند و سپس در ۱۹۳۰ در شهر «لیگ» و آخرین جلسه آن ها در ۱۹۳۳ در «جوبیل جانا» پیش از دومین جنگ جهانی در سال ۱۹۳۹ بود. حتی جنگ جهانی نیز نتوانست ارتباط عروسک گردان ها با یکدیگر را از بین ببرد چرا که آن ها جلساتشان را به طور مخفیانه برگزار می کردند. سال ۱۹۵۷ باهم چک میهمان جلسه یونیم‌ای بعد از جنگ بود. یونیم‌ا همیشه تلاشش در جهت ایجاد برقراری اصول آزادی خواهانه، البته بدون از دست دادن شخصیت دوستانه و بشری اش، بوده و همیشه توانسته بر مشکلات پیش رویش پیروز شود. در دهه شصت نسل اعضای جدید یونیم‌ا، خط مشی جدیدی در روند فعالیت آن تثبیت کردند و آن اندیشهٔ برپایی مراکز ملی و کمیسیون های بین‌المللی به منظور گسترش جنبه های دیگر آن بود. یونیم‌ا در زمان جنگ جهانی دوم تا به حال دوازده کنگره برپا کرده است. سال ۱۹۸۰ برای نخستین بار کنگره، خارج از اروپا، در ایالت واشنگتن؛ پایتخت ایالات متحده برگزار شد. سال ۱۹۸۸ اولین کنگره در آسیا؛ در سه شهر توکیو، لیداو و «اگویا» برپا شد. از دهه هشتاد مراکز جدید و اعضای جدیدی از تمام قاره ها به این سازمان پیوستند. بعد از گذشت ۴۰ سال محل دبیرخانه کل از «پراگ» به ورشو لهستان نقل مکان کرد. سال ۱۹۸۰ این سازمان دوباره تغییر مکان داد و به شارلویل، فرانسه منتقل شد که تا به امروز در آنجا باقی مانده است. این سازمان دارای ۱۶ کمیسیون مختلف مانند

کمیسیون زنان، پژوهش، تبادلات فرهنگی، آماتورها، آموزش و درمان، جشنواره های بین‌المللی و بخش های دیگری چون کنگره، شورا، کمیته اجرایی(رئیس و دبیر کل)، مراکز ملی و نمایندگان است. کنگره، بدنهٔ اصلی یونیم‌ا است و در آن مشاوران منتخب در کنار تمامی اعضای اتحادیه حاضر هستند. با این حال تنها مشاوران در کنگره از حق رای برخوردارند. فاصلهٔ زمانی میان برگزاری هر کنگره ۴ سال است و کمیته اجرایی، امور اجرایی یونیم‌ا در فاصله هر کنگره را مدیریت می کند. از زمان تاسیس یونیم‌ا در سال ۱۹۲۹ تا به امروز تغییرات

زیادی در جهان ما رخ داده و یونیم‌ا نیز از این قاعده مستثنی

نبوده است. امروزه یونیم‌ا به عنوان نهادی بین‌المللی شناخته می‌شود و خدمات گوناگونی را به اعضای خویش ارائه می‌کند که از آن جمله می‌توان به برقراری ارتباط و دوستی با مردم سراسر دنیا اشاره کد. مردمی که تئاتر عروسکی را چه به صورت آماتور و یا حرفه ای دنبال می کنند و آن هایی که هنر عروسکی را با آثارشان گسترش می دهند و یا آن هایی که تنها به این هنر عشق می‌ورزند، شرکت در جلسات، کنفرانس ها، جشنواره ها و تبادلات و همکاری با فعالان هنر عروسکی در عرصه های (درمانی، آموزشی، پژوهشی، نمایشگاهی، مستندسازی و...)، اطلاع و انتشار پیشرفت های جهانی، برگزاری دوره ها، کارگاه ها از دیگر خدماتی است که یونیم‌ا به علاقمندان و اهالی تئاتر عروسکی ارائه می‌کند. هر مرکز ملی یونیم‌ا می تواند به یکی از دو روش زیر تشکیل شود. ۱) توسط حداقل ۱۰ نفر از یک کشور به طور فردی یا گروهی. ۲) توسط یک سازمان ملی عروسکی، که از قبل دایر بوده است. البته هر کشور تنها می تواند یک مرکز ملی داشته باشد و شامل بخش های منطقه ای باشد. درخواست تاسیس مرکز ملی بایستی به اطلاع و تصویب کمیته اجرایی برسد. همچنین مرکز باید با دبیرخانه کل در تماس باشد و تصمیمات گروه بین الملل را اجرا کند. خوشبختانه چندسالی است که با پی‌گیری هنرمندان تئاتر عروسکی در کشورمان، مرکز ملی یونیم‌ا در ایران نیز تاسیس شده است. یونیم‌ا بطور مشخص حامی برگزاری «جشنواره تئاتر عروسکی تهران مبارک» می‌باشد. این سازمان جشنواره ها و کارگاه های متنوعی را برای سال ۲۰۱۱ و ۲۰۱۲ تدارک دیده است که از میان آن ها می توان به فستیوال «چنگدو» در شهر چین از ۲۸ می تا ۴ جون ۲۰۱۲ و کارگاه های آموزشی مختلف مانند: (ماسک و عروسک) و (بانج وجودی) در سپتامبر ۲۰۱۱ در شارلویل فرانسه اشاره کرد.

از تپاط با  
**انجمن بین‌المللی عروسک گردانان**  
**International Puppeteers Union**  
**www.marionnette.com**  
**آدرس دبیر خانه کل یونیم‌ا:**  
**فرانسه**  
**تلفن: ۰۳۳ ۲۴۴ ۳۲ ۸۵۶۳ (۰) ۳۳ +**  
**نمابر: ۰۳۳ ۴۲۲ ۲۳ ۶۷۶۲ (۰) ۳۳ +**  
**آدرس الکترونیکی: sgi@unima.org**







نمایش «تفنگ  
میرزا رضا بر دیوار است  
و در پرده سوم شلیک  
می‌کند» نوشته محمد  
طلوعی و کارگردانی  
محمد اشکان‌فر دربارهٔ  
میرزا رضا کرمانی، قاتل ناصرالدین شاه است. البته آنچه  
طلوعی نوشته از یک پایه تاریخی برخوردار است که در  
دل‌نوشتر خود به جعل تاریخ می‌پردازد. یعنی بر آن است  
تا بر اساس روای میرزا رضا یا روای نویسنده، تماشاگر  
تاریخ را بر پایه یک نگاه دیگر تصویر و تفسیر کند. در اینجا  
میرزا رضا دستگیر شده و تحت بازجویی و شکنجه قرار  
گرفته، و هر آن احتمال دارد که سرش بر بالای دار برود.  
همه منتظرند تا مظفرالدین شاه (ولیعهد سابق) از تبریز  
به تهران وارد شود تا اعدام میرزا رضا نیز محقق شود. در  
این فاصله، زن «چه کسی» که گویا اسلحه را در اختیار  
میرزا رضا گذاشته تا ناصرالدین شاه را به قتل برساند، بر  
آن می‌شود تا میرزا رضا را با تهدید یک اسلحه از بین ببرد،  
و گویا از بدحادثه در زمان فشار ماشه میرزا رضا شانس  
می‌آورد، و با خشاب خالی روبرو می‌شود. بعد نوبت به زن  
«چه کسی» می‌رسد که با پدشاسی روبرو می‌شود. خود  
را از بین می‌برد. سپس جن‌های میرزا رضا به سروقتش  
می‌آیند، تا با او خوش و بشی داشته باشد. میرزا رضا  
هم که از چند و چون جن‌ها آگاه است، با فرو کردن یک  
سوزن در لباس جن‌ها، آنها را به اختیار درمی‌آورد. همین  
باعث می‌شود تا میرزا رضا جن‌ها را به جای خود در سلول  
بگذارد، و از آنجا فرار کند. به جای میرزا رضا، سه دو جن  
به هم جسیده، بر دار می‌شود. نمایشی بین‌واقعیت و رویا  
در گذر است، و هدف افشای حقیقت است که در پس  
ماجرایی تاریخی و مستند قرار گرفته است. در اینجا  
تفنگ میرزا گمشده و در نهایت هم پیدا نمی‌شود، و این  
خود تکامل اثر را رقم می‌زند. طلوعی نمی‌خواهد حرف و  
سخن خود را به طور مستقیم بیان کند، به همین دلیل

هیچ چیزی آشکار نیست. این زمینه‌ساز تفکر نابی خواهد  
شد که بنابر درخواست و دریافت ذهنی هر تماشاگری به  
تفسیر متعدد منجر می‌شود. محمد اشکان‌فر نیز بر آن  
است تا دیالوگ‌های متن را تا حد لازم توسط بازیگرانش  
ارائه کند. این دیالوگ‌ها چند وجهی است، و با آن که  
بیانگر دوره قاجاریه است، اما به جز میرزا رضا که فاخر  
سخن می‌گوید، بقیه بنابر شخصیت و طبقهٔ خود، لحن  
و لهجه‌ای دارند. این فرایند زبانی بر غنای اثر می‌افزاید،  
چرا که شخصیت‌ها از طریق همین زبان به گونه‌ای دیگر  
معرفی می‌شوند. البته بازیگران هم سعی و تلاش زیادی  
می‌کنند که در این راستا کم نیآورند. شاید بهترین یا  
مشکل‌ترین بازی را «منصور صوفی» برای ارائه‌نقش میرزا  
بر عهده دارد. این نقش سختی خاص خود را دارد؛ او لحن و  
بیان‌اش باز حمت به پختگی و بایستگی لازم رسیده است.  
دو جن و دو خواجه سفید و سیاه به بازی‌های درخوری  
را ارائه می‌کنند. البته هم این آدم‌ها به دلیل عدم جدیت  
فضایی توانند طنز بیش‌تری را به اجرا تزریق کنند. شاید  
نویسنده لازم باشد در این زمینه در متن خود بازیگری  
کند، شاید کارگردان باید تمهیدات بیش‌تری را برای  
این طنز در نظر بگیرد، شاید خود بازیگران باید نسبت  
به کلمات کنش مندرت‌تر شوند و در نحوهٔ ادای آن کلمات  
نیاز است که خود را از قبض و بسط فعلی دور کنند و  
آزادانه‌تر از حال حاضر، بازی خود را بروز دهند. این‌ها از  
جمله مواردی است که می‌تواند منجر به ارتباط تنگاتنگی  
با مخاطبان شود. این نور زمینه حرکت (آلت صحنه‌ای)  
را ممکن می‌سازد، و همین روند در ارائهٔ تصاویر گویاتر به  
گروه و بعد تماشاگران کمک خواهد کرد. محمد اشکان‌فر  
از بازیگران خواسته نهایت تلاش خود را در صحنه ابراز  
کننده و این در جایی متوقف شده است و باید به یک  
مرحله فراتر از این رفت. باید این حس و حال دوباره‌سازی  
شود، باید حرکت بر فرم خام و ناقص غلبه کند. مثلاً نور،  
کار کرد لازم را ندارد، و باید به جای آن بر بازی و شاید  
موسیقی تأکید بیشتر شود. همچنین به ترکیبات گروهی

نیز توجه بیش‌تری شود. در عین حال ایدهٔ اجرا الان با  
توجه به رویکرد مینی‌مالیستی قابل ستودن است، اما این  
ستودن با یک چشم‌انداز همراه می‌شود. بنابر این هنوز  
هم جای تغییر و تبدیل وجود دارد، می‌توان از همین  
فرایند مراحل دیگری را مقابل دیدگاه تماشاگران قرار  
داد. بچه‌های شهر «آبیک» با اجزای «تفنگ میرزا رضا...»  
کاری کرده‌اند، کارستان! آنها به خوبی از عهده ارائه یک  
نمایش خلاقه برآمده‌اند، هرچند هنوز هم جای کار دارند.  
آنها که تا چند سال پیش تئاتری در شهر آبیک نداشته  
اند، امروز یا در مرحله‌ای گذاشته‌اند که می‌توانند از عهدهٔ  
خلق آثار درخور تامل برآیند. اما نباید مغرور شوند و باید  
این اتفاق را به فال نیک و بگیرند و با تمرین و مشق  
بسیار به مراحل شکوفاتر از این هم برسند. آن‌ها با اعتماد  
به نفس در صحنه پا گذاشته است،  
و این خود موهون تلاش‌های  
محمد اشکان‌فر است  
که توانسته از آنها بازیگر  
بسازد؛ بازیگرانی که آینده‌دار  
هستند، و برای این آینده  
پیش‌روی باید تلاش‌های خود را  
مضاعف‌گردانند.  
محمد طلوعی نیز از جعل تاریخ  
و استنباط خود از مستندات  
تاریخی به آن‌تری در خور تامل  
رسیده است، و این یک امتیاز  
برای محمد اشکان‌فر است تا  
در شرایط بهتر از حال حاضر  
آنچه باید را از این متن بیرون  
بکشد، و این اقبال بزرگی است  
که در این گروه در مراحل بعد  
تکلیف‌دهنده‌ترین اجرای ممکن  
را بر صحنه آشکار سازند و پس تا  
آن روز...

نگاهی به نمایش «تفنگ میرزا...»  
به کارگردانی محمد اشکان‌فر – قزوین

## قتلی در کار نیست گویا!

■ رضا آشفته



نگاهی به نمایش  
«جاوید خاک»  
نوشته و کار  
مسلم سلیمانیان  
– شهرکرد

## من دیگری هستم



هومن نجفیان

۱ – نمایش «جاوید  
خاک» در تماشاخانه  
مهر؛ حوزه هنری  
صحنه رفت. صحنه تماشاخانه مذکور به صورت  
قالب‌عکسی می‌باشد اما؛ کارگردان با چیدن صندلی روی  
صحنهٔ نمایش کوشید تا صحنه را به صورت مربع در آورد و  
این نخستین پارادوکس نمایش «جاوید خاک» است البته  
به علت تعداد اندک تماشاگران حاضر در سالن تعدادی از  
آنها روی صندلی‌های چیده شده نشستند اما طیف اندکی  
همچنان روی صندلی‌های اصلی تماشاخانه ماندند اما این  
که چرا کارگردان چنین تمهیدی را اندیشیده، نخستین  
پرسش ما از گروه اجرایی و افرادی است که برای نمایش  
حاضر، این تماشاخانه را اختصاص دادند. البته در دنیای ما  
هر امر غیرممکن امکان پذیر است.  
۲ – نمایش‌نامه «جاوید خاک» برنوشتی دارد که به  
شرح زیر است.

جلال نجفی چالش‌تری/ماجد(هم‌رزم عراقی)  
محمد حیدری/علی(هم‌رزم ایرانی)  
مصطفی راد/رضا عباس  
مرضیه اسماعیلی/مادر عباس (زن عراقی)  
راضیه اسماعیلی/مادر رضا (زن ایرانی)  
مهرنوش عباس نژاد/مادری دیگر

البته بدون توجه به برنوشت، فهمیدن اثر، حداقل تا  
نیمه‌های پایانی آن، ناممکن است جدا از این که برنوشت  
نیز دچار اشتباهات بی‌شماری می‌باشد. به عنوان  
مثال «جلال نجفی...» علاوه بر نقش هم رزم  
عراقی، نقش هم رزم ایرانی را نیز بازی می‌کند

و این نکته پیرامون «محمد حیدری» نیز صدق می‌کند  
در ابتدای نمایش ما «نجفی» و «حیدری» را می‌بینیم  
که تن پوش سیاه بر تن دارند و چکمه‌ه سیاه پوشیده‌اند. اما  
بازیگر سومی است که در لحظاتی از نمایش او را رضا و در  
برخی اوقات او را عباس می‌نامند این بازیگر با دو بازیگر  
پیشین هم‌رزم است اما پیراهن خاکی و چکمهٔ سیاه  
پوشیده است. این گسستگی ما را دچار تردید می‌کند؛  
چرا یک بازیگر هم‌زمان عباس و رضا نامیده می‌شود؟ آیا  
او مانند دو بازیگر هم‌زمان دو نقش بازی می‌کند؟ پس  
چرا پیراهنش متفاوت است؟! ناگزیرم برنوشت را بخوانم  
و بسا مطالعه آن در می‌یابم مادر عباس زنی عراقی و مادر  
رضا زنی ایرانی است. هیچ عنصری در نمایش وجود ندارد  
که سرزمین عباس و رضا را از مادرشان جدا بدانم. در واقع  
«راد» مانند دو بازیگر دیگر می‌بایست تن پوش سیاه داشته  
باشد. زیرا سیاه در قرارداد نمایش به معنی فراسرزمین  
است نه ایرانی و نه عراقی بلکه انسانی از این روست که  
بازیگران سیاه‌پوش هر دو نقش را بازی می‌کنند اما پرسش  
اینجاست چرا پیراهن «راد» از این قاعده تبعیت نمی‌کند؟  
۳- بازی آقایان نسبت به بانوان به استانداردهای اجرای  
سیک پر دانه خویشاوندی نزدیکی دارد اما بازی بانوان ما  
را به یاد آثار سانتی‌مانتال می‌اندازد. زیرا اغراق بسیاری در  
رفتارشان به چشم می‌آید اما در آثار سبک‌پردازانه، ژست  
و فیگور بازیگر بر بازی احساس‌گرایانهٔ او غلبه می‌کند تا  
جایی که گویی احساسات در سایه‌فرم اجرا تدفین می‌شود.  
البته این احساس‌گرایی اغراق شده ریشه در ادبیت اثر است  
زیرا گاهی متن به واژه‌بازی تقلیل می‌یابد. در هنگام  
واژه‌بازی، احساسات مسخ می‌شوند و شکل مخدوشی به  
خود می‌گیرد که بدون شک با ژرف‌ساخت اثر حاضر که

بر اساس پاس‌داشت عواطف انسانی به ویژه عواطف پاک  
مادرانه است مغایرت دارد در پیرامون بازی «راد» تردیدی  
گریبانم را گرفته است و آنکه آیا «راد» بازی هنرمندانه‌ای  
ارائه می‌نماید یا خیر؟ اما پیش از پاسخ به این پرسش باید  
از خود پرسید «راد» چه نقشی را بازی می‌کند؟ عباس یا  
رضا؟ چون هرگز من جدایی بین این دو کاراکتر را احساس  
نکردم، البته ممکن است در تاول کارگردان این دو نفر در  
حقیقت یک نفر باشند اما آیا تئاتر نیاز به تماشاگر ندارد؟  
و تماشاگر حق ندارد برداشت متفاوتی از اثر داشته باشد؟  
۴- نمایش «جاوید خاک» با آنکه دربارهٔ رویدادهای  
دوران جنگ نگاشته شده است اما نمایشی نیست که  
بخواهد تماشاگر را مرعوب خود کند. ارزش‌های اصیل  
و کرامات اخلاقی را به رخ او بکشد. نمایش، اثری  
سیک‌پردازانه است و به گونه‌ای با فرم نمایش می‌خواهد  
عنوان کند آدم آدم است. رضا، سرباز ایرانی و عباس،  
سرباز عراقی جدا از ریشه‌های ملی خود انسان‌هایی  
هستند. نمایش به هر حال در آخرین لحایق خود این  
اندیشه را به زیبایی بیان می‌کند. در این صحنه بازیگران  
می‌خواهند صحنه شهادت رضا و عباس را نشان دهند.  
رضا علی‌رغم ممانعت هم‌رزم خود به سوی عباس  
می‌شتابد زیرا می‌بیند سلاح سربازان عراقی بر روی  
شقیقه عباس است در این صحنه مادر رضا و عباس  
دست خود را به نشانهٔ شلیک بر روی شقیقه ماجد که  
نقش عباس را بازی می‌کند می‌گذرانند.  
۵- اگر کدگذاری در نمایش با تعمق بیش‌تری شکل  
می‌گرفت و تماشاگر مرز شکستن نقش و پیوستن به  
نقش دیگر را پیدا می‌کرد؛ از نمایش لذت بیش‌تری  
نصیبش می‌شد.





اصلی قرار می گرفت، نمایش هم در حوزه ساختار و هم در گستره ژرف ساخت و محتوا به مراتب موفق تر نشان می داد.

اما کارگردان های این نمایش نه تنها بر یک محور روایی متمرکز شده اند، بلکه با انتخاب و قرار دادن شخصیت های متعدد که آشنا بودن آنها برای مخاطب حتی پیش زمینه ذهنی و انتظار بیش تری را با ایجاد می کند، اجرا را به مهلکه آشفتنگی و بی نظمی نیز دچار کرده اند. در واقع آنچه اثر به اجرا می گذارد مونتاژی از شخصیت های متعدد آشنا برای مخاطب است که مدام در صحنه می لولند و آمد و رفت دارند. اما روایت و ساختار روایی داستان نتوانسته شبکه ارتباطی، میان همه این شخصیت ها را تکمیل کند. به همین دلیل است که ابتدا، شخصیت ها (به طور مستقل) بنا بر شناختی که از آنها داریم در ساختار روایت نمایش کارگرد پیدانمی کنند و بعد: در ارتباط با سایر اشخاص و نیز در ساختار روایت کارگرد لازم و مورد انتظار را پیدانمی کنند. بنابراین این مهم ترین ضعف و آسیب نمایش «بر ولادیمیر...» همان چیزی است که حسن زاده

و طیب طاهر به گمان آنکه به نقطه قوت تبدیل خواهد شد، به سراغ آن رفته اند؛ یعنی مونتاژ قهرمانان آشنا و قرار دادن شان در بستر یک روایت اصلی ولی این قهرمان های آشنا با همه بزرگی شان توقعات تماشاگر را از حضورشان در نمایش بر آورده نمی کنند. علاوه بر حضور این قهرمان ها منطق پرداخت آنها در نمایش را هم نمی توان به طور منطقی توجیه کرد، به بیان دیگر ضرورت حضور این شخصیت ها در نمایش به درستی تعریف نشده است؛ به همین دلیل هم هست انتظاری که از حضور پینوکیو داریم به هیچ وجه بر آورده نمی شود، ننه دلاور هیچ گاه توقع مان از حضورش را بر آورده نمی کند و در نتیجه مونتاژ این شخصیت ها در کلیت اثر نه تنها کامل نمی شود، بلکه در سطح مطرح شده و در سطح هم می ماند.

نمایش «بر ولادیمیر و استراگون چه گذشت» به عنوان اثر برگزیده جشنواره تئاتر دانشگاهی در جدول جشنواره بیست و نهم تئاتر فجر



قرار گرفته است. اجرای حسن زاده و طیب طاهر، فقط آغاز جذاب و گیرایی دارد. بازیگران که به واسطه مشخصات فیزیکی و چهره شان به درستی هم انتخاب شده اند، یکی پس از دیگری معرفی می شوند و مهم تر اینکه همه این شخصیت ها از نمونه های شناخته شده و دوست داشتنی انتخاب شده اند؛ ننه دلاور، پینوکیو، پترز پتو، ولادیمیر و استراگون و... در یک اثر نمایشی در کنار هم قرار گرفته اند و همین انتخاب و حضور هم زمان آنها در یک موقعیت نمایشی نوید اجرایی متفاوت و جذاب را می دهد. ضمن اینکه شیوه

و سبک اجرا در همان فصل آغازین، دیدار از اثر یک کمدی دلچسب و جذاب را نوید می دهد. اما بر خلاف انتظار، هر لحظه که از زمان روایت سیری می شود، لذت کشف جایگاه قهرمانان آشنا، با مولفه های جذاب کمدی و مواجهه با خلاقیت های اجرایی رنگ می بازند و جای خود را به پراکندگی و مفهوم سازی بی فایده می دهند. حسن زاده و طیب طاهر ایده خوبی را برای پرداخت داستان و روایت نمایش شان انتخاب کرده اند و این ایده در ماهیت خود، انتظار و درگیری بهیوده و پوچ آدم ها در جنگ را به چالش می کشد و آنچه پیش زمینه تفکر بر مبنای بهیودگی را تضمین می کند، انطباق شرایط و برخی ویژگی های آن با «در انتظار گودو»ی ساموئل بکت است. شاید اگر انتظار بهیوده را حتی امید به نجات و رستگاری در موقعیت ترسیم شده برای ولادیمیر و استراگون در جنگ، با تمایل به ادامه جنگ از طرف کارگاه و گروهش محور

نگاهی به نمایش

«بر ولادیمیر و استراگون چه گذشت»

به کارگردانی میثم حسن زاده

و سیاوش طیب طاهر

# بر کالبد

# شخصیت های آشنا

■ مهدی نصیری

زیبایی می نوازند. نکته دیگر آن است که کارگردان ناگزیر است به عمل دراماتیک توجه بیش تری نشان بدهد و ارتباط گفتاری را به ارتباط «بیان بدنی» بازیگر تبدیل کند و از سوی دیگر به عمل دراماتیک توجه بیش تری کند و طراحی گسترده و متنوع خطوط و حرکات بازیگران ناشی از این استراتژی کارگردان است که اجرا به اثری چشم نواز تبدیل می شود.

ناگهان فرو می ریزد و زن با ضرب و شتم او را بیچاره می کند. اما این زلزله در زن نیز وجود دارد او گاه خشمگانه بر مرد، تشر می زند و گاهی کودکانه در بازی های او شرکت می کند این جاست که موازنه زن و مرد برقرار می شود و کشمکش آنها تماشاگر را به تماشا فرامی خواند.

نکته جذاب نمایش؛ سوزه آن است که علی رغم گویش متفاوت، به لحاظ ریشه های مشترک گویش کردی و گویش پارسی متمایز است اما این امر به نا آگاهی تماشاگر نمی انجامد. خطوط داستانی اثر، پیرامون مردی ژنده پوش است که دعوی پیغمبری دارد او خود را با مسیح و ابراهیم قیاس می کند و زن را مریم می نامد. این موضوع چالش برانگیزی است که موضوع مجادله زن و مرد را فراهم می آورد از سوی دیگر مسئله جسمانی ماند از دواج، مراسم عقد و شیربها در نمایش بیان می شود که پازل نمایش را کامل می کند. در نمایش «مال له کول» کارگردان نمی تواند از شاعرانگی زبان طر فهای ببندد.

از این رو که واژه آرایسی این کلمات برای تماشاگران بی معناست در نتیجه معنا از کلام زده می شود و آوا شکل موسیقی را به خود می گیرد و حنجره بازیگر این موسیقی را به

صحنه، زبانه دانی است که دو، ژنده پوش در آن به سر می برند. گویش آنها آشناییست و این نخستین گامی است که نمایش برای زدودن نشانه های آشنا برمی دارد اما این آشنایی زدایی به بیگانگی و غربت نمی انجامد بلکه دریافت ما را از حقیقت گسترش می دهد. آیا گویش پارسی باید تا ابد گویش صحنه باشد؟ یا همان گونه که فمینیست ها، زبان مردانه را به چالش کشیده و فضایی نوین را پیش روی ما گسترده هنرمندان شهرستانی اینک با گویش مسلط سرستیز دارند؟ نکته، حایز اهمیت این جاست که این ستیزه به زیبایی شناسی صحنه می انجامد. در حقیقت زبان نمایش حاضر است اگر چه نمایش آکنده از گفتار است و گفت و گوها به گویش کردی انجام می شود اما؛ چه بیم؟ زیرا نمایش «جُل پشت ها» بر اساس اعمال دراماتیک استوار است نه بر واژه های صحنای ناپایدار.

نمایش «مال له کول» با آنکه گفت و گو محور است اما از میزان سن های ساکن می گریزد زیرا تحلیل کارگردان این گونه است که بی قراری اشخاص بازی را در رفتار متزلزل اما؛ نشانه شناسانه بررسی کند. به عنوان مثال مرد همواره چاقوی خویش را تیز می کند ولی این چاقو هرگز به آلت قتاله تبدیل نمی شود بلکه مرد علی رغم خوی خشمناک و درندگی که دارد

نگاهی به نمایش «مال له کول»

نوشته حسین فضل الهی

به کارگردانی امید خاک پور - مه باباد

# آفتاب نشین ها





## نگاهی به سه اجرای خیابانی

در بیست و نهمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

# در پیوند با اجتماع و مردم

■ حامد هوشیاری



یادداشتی بلند

درباره تئاتر خیابانی

■ وحید لک

## یک منظر عمومی



در میان انواع و اقسام شیوه‌های نمایشی، پدیده‌ای با عنوان تئاتر خیابانی چند سالی است که مورد توجه گروه‌های تئاتری ایران قرار گرفته است. جسارت، ارتباط مستقیم و چهره به چهره و نفس به نفس با تماشاگر کوتاه بودن و ایجاز و اختصار در بیان موضوع و... از ویژگی‌های منحصر به فرد اینگونه‌از تئاتر است که یک کارگردان تئاتر را وامی دارد تا خود را در این مقوله محک بزند. اما! آیا تنها علاقه فردی برای این جسارت کافی است؟

**جسارت**

واژه جسارت را به کار بردیم چرا که پا گذاشتن به حریم زندگی جمعی آن هم در حاشیه خیابان، یک پارک یا یک گذرگاه عمومی و بیان موضوعی که از نظر یک گروه مهم می‌نماید واقعا جسارت می‌خواهد...

تماشاگر تئاتر خیابانی زمان از پیش تعیین شده‌ای را برای دیدن تئاتری که ما پرایش به نمایش می‌گذاریم در نظر نگرفته و به نوعی در این زمان از روزمرگی‌اش غافلگیر می‌شود، اما؛ یک اجرای خوب می‌تواند عنصر زمان را برای او بی‌معنا کرده یا یک اجرای بی‌هدف تماشاگر ناآشنا با تئاتر را از هر چه نمایش، بیزار کند. این جسارت گاهی اتفاقات ناگواری را برای صاحبش به همراه داشته است.

**تفاوت نمایش در خیابان و تئاتر خیابانی**

ما ایرانیان همانند دیگر مردم جهان دارای انواع زبان‌ها و شیوه‌های خاص نمایشی بوده‌ایم. نقالی، پرده خوانی، تعزیه، معر که گیری و...از این نموده‌اند اما؛ بردن نمایش به میان مردم با اجرای تئاتر دارای قاعده و اسلوب، آن هم به شیوهٔ رایج در دیگر نقاط جهان در گذرگاه‌ها، رمغانی است که از تئاتر غرب به ما رسیده است.

اینکه این دو واژه یعنی (نمایش در خیابان

Theatre In Street) و (تئاتر خیابانی Street Theatre

) را از هم منفک می‌دانیم تنها به خاطر تفاوت بر خورد اولیهٔ مجری و تماشاگر است، چرا که به‌طور مثال ورود یک گروه تعزیه با وسایل و آلات و اسباب اجرا ذهنیت تماشاگر را آمادهٔ دیدن یک نمایش می‌کند، اما در گیری از نفر در پیاده‌روی یک خیابان ابتدا کنجکاو ی مردم را بر می‌انگیزد و آنها را در روند ماجرا قرار می‌دهد و در پایان هم ممکن است اصلاً متوجه نشوند چیزی را که دیده‌اند یک نمایش بوده.

**تاثیر گذاری تئاتر خیابانی**

تائیری که یک تئاتر در تماشاگر خیابانی می‌گذارد، به گونه‌ایست که ممکن است تا روزها بعد از دیدن نمایش ذهن فرد به آن مشغول باشد، اما این موقعیت به آن برمی گردد که نمایش در شکل اجرا و انتخاب و بیان موضوع تا چه حد موفق بوده و تا چه اندازه قواعد فنی نمایش خیابانی را رعایت کرده است.

**عنصر متن در تئاتر خیابانی**

تئاتر خیابانی، متن خصوصی مانند آن چه که در تئاتر صحنه‌ای با آن مواجه هستیم ندارد بلکه آنچه که بیننده شاهد آن است و گفتو گوهایی که مابین بازیگران رد و بدل می‌شود از بداهه پردازی هدایت شده توسط کارگردان و طراح اثر شکل گرفته که در هر اجرا با توجه به موقعیت و دخالت تماشاگر می‌تواند تغییر کند. اگر قرار بر این باشد که بازیگر تئاتر خیابانی متنی از پیش حفظ‌شده را میان تماشاگران اجرا کند آمادگی خود را برای برقراری یک گفت‌وگوی هدف‌دار با مخاطب از دست خواهد داد.

**کارگردانی تئاتر خیابانی**

کارگردان تئاتر خیابانی باید دارای ویژگی‌های خاصی برای عهده‌داری وظیفهٔ هدایت بازیگر باشد که از مهم‌ترین آنها می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

**یک قوری حرف دم نکشیده**

**نویسنده و کارگردان: نرگس خاک‌کار**

نمایش «یک قوری حرف دم نکشیده» به یکی از معضلات اجتماعی امروز ایران یعنی مشکل بنزین می‌پردازد و بازیانی طنز سعی در جذب مخاطب دارد.

این اثر تلفیقی از نمایش خیابانی و نقالی است و داستان ساخت هواپیما توسط بردران را بت را به تصویر می‌کشد؛ هنگامی که آنها هواپیمای خود را اختراع کردند و نوبت به آزمایش نهایی می‌رسد متوجه می‌شوند که هواپیمای آنها حرکت نمی‌کند و وقتی دنبال ایراد کار می‌گردند در می‌یابند که هواپیما بنزین ندارد. آنها دنبال بنزین می‌گردند و در این بین گذر شان به پمپ بنزین می‌افتد. در این جاست که آنها با سهمیه‌بندی بنزین روبرو می‌شوند و همین مسئله باعث می‌شود با ترندهای مختلف در صدد پیدا کردن بنزین باشند. اما تنها چیزی که نصیب آنها نمی‌شود بنزین است. در نهایت یکی از بردران برای پرواز، برادر دیگر خود را از بین می‌برد.

طرح پرسش در نمایش خیابانی در ذات خود امکان مناسبی برای توسعه درام فراهم می‌آورد. گروه اجرایی با طرح پرسش، بویژه از جنس موضوعات اجتماعی، تماشاگران را به چالش فرا می‌خواند. چالشی که موجب هم‌سو شدن تماشاگر با اجرا شده و به اصطلاح درگیر موضوع می‌شود. حال اگر گروه اجرایی تمهید خلاقانه‌ای برای به نتیجه رساندن این چالش نداشته باشد، موجب بروز اغتشاش و سردرگمی در ذهن مخاطب می‌شود که در اجرای «یک قوری حرف دم نکشیده» گروه به خوبی توانسته‌است تعادلی میان وجهه‌مختلفا اجرا ایجاد کند.

**سروسوسن**

**نویسنده و کارگردان: محمود فرضی نژاد**

تئاتر خیابانی در ایران نیازمند ارتباط با مخاطب است و چگونگی این ارتباط در اولویت‌های ارزشیابی تئاتر خیابانی قرار دارد. نمایش «سرو و سوسن» از این ارتباط بهره‌مند شده است و در شیوهٔ اجرای آن ترکیبی از رنگ، موسیقی، شعر و تصویر به کار گرفته شده است تا تماشاگر بتواند علاوه بر سرگرم شدن، مجذوب زیبایی‌شناسی بیرونی عناصر شود.

هدف نمایش «سرو و سوسن» بدست آوردن جایگاه فرش ایرانی و معماری نقوش آن است و اکنون که فرش، گبه، گلیم، چادر شب و دیگر صنایع دستی روی اسب با روی چادر عشایر قالی‌باف جایی ندارد می‌بینیم که همین اقدام بعنوان ترئینات زیر سقف منازل اروپایی نصب شده است و با عنوان «سرو و سوسن» روی دیوار هنر نمایی می‌کند. نمایش «سرو و سوسن» به زندگی بانوان زحمتکش بافندهٔ فرش ایران می‌پردازد. بانوان قالی‌باف، به عنوان معمار نقوش تمام طرح‌هایی که ریشه در اساطیر ایرانی و اسلامی دارد را با ذهن خلاق خویش و بدون نیاز به نقشهٔ

۱) جامعه‌شناسی: یک کارگردان موفق، در عرصه تئاتر خیابانی، فردی است دارای قوه بالایی تشخیص مسائل اجتماعی، چرا که اگر با مسائل روز اجتماع آشنایی کامل نداشته باشد نمی‌تواند خوراک مناسبی برای روح و تحریک ذهن تماشاگران نمایش تهیه کند و چه بسا انتخاب و استفاده حتی یک واژه، در زمان و مکان نایجا می‌تواند آثار مخربی را با خود به همراه داشته باشد.

۲) مردم شناسی: شناخت افراد جامعه و آشنایی با زبان مردم کوچه و بازار، شناخت مشاغل مختلف، آشنایی با ظاهر و قیافهٔ افراد مختلف، دقت در رفتار یک فرد در مواجه با یک موقعیت اتفاقی، پیش‌بینی عکس‌العملهای احتمالی یک فرد و عکس‌العمل تماشاگر در این موقعیت به‌وجود آمده توسط بازیگران و...

۳) تسلط در هدایت بازیگر: تسلط در هدایت بازیگر و هدایت بداهه پردازی‌هایی که توسط او صورت می‌گیرد به ستمتی که هدف اصلی طرح اولیه بوده، اصلی‌ترین وظیفهٔ کارگردان در بخش تخصصی کارگردانی تئاتر خیابانی می‌باشد، چرا که همان‌طوری‌که گفته شد اختصار و ایجاز از مهم‌ترین ابعاد یک تئاتر خوب در حاشیهٔ یک خیابان است. تماشاگر تئاتر ما ممکن است کارمند خسته‌ای باشد که به خانه‌اش بر می‌گردد، ممکن است کودکی در راه‌باز گذشت به خانه باشد یا پیرزنی به منظور خرید نان در خیابان حضور داشته باشد و نظاره‌گر نمایش گردد، بنابراین نگاه داشتن تماشاگر در حلقهٔ نمایش، کار بسیار سختی است و شناخت و استفاده از روش مناسب در تحقق این امر به عهده کارگردان تئاتر خیابانی می‌باشد. 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 که باید بداند، تنها با فشار یک دکمه از صفحه کلید کامپیوتر برطرف می‌گردد. پس شناخت این گونهٔ مسائل اجتماعی و انسان‌شناسی در طراحی یک تئاتر خیابانی یک کارگردان را وامی‌دارد تا به این

قبلی می‌یافند و اکنون با توجه به ورود نقشه و هجوم نقوش بیگانه، منزلت فرش ایرانی که انعکاس دهندهٔ فرهنگ و تمدن ایرانی است نزول پیدا کرده و این نمایش خیابانی تلاش می‌کند با دیدی انتقادی این موضوع را بکاود و مخاطبی را که در فضاهای آسیب زندهٔ بصری امروز شهرهای مازندگی می‌کند برای دقایق ولحظاتی به آرامش برساند.

**تندیس ۵۷**

**نویسنده و کارگردان: حامد زارعان**

تئاتر خیابانی، به ناکاه در گوشه‌ای از خیابان اتفاق می‌افتد و باید در یک لحظه مخاطب را از حرکت باز دارد و به خود درگیر کند. بنابراین مهم‌ترین ویژگی تئاتر خیابانی که آن را با تئاتر صحنه‌ای نیز متفاوت می‌کند در میزان این توانایی خلاصه می‌شود. اینکه عابران بایستند و با تئاتر همراهی کنند به عواملی همچون جذابیت اتفاق اولیه، مطرح شدن مسائل ساده و درد آشنا با مخاطب عام و وجود تعلیق کافی برای نگه داشتن مخاطب تا پایان بستگی دارد، از سویی دیگر مهم‌ترین ویژگی هنرمند تئاتر خیابانی، مخاطب‌شناسی است. او می‌داند که چه موضوعی را باید برای چه افرادی بیان کند و چگونه آنها را به همکاری با نمایش برانگیزد اما اگر نمایش خیابانی نتواند مخاطبانش را به احساسی از شفقت برساند و آنها از گردش پرانکندہ شوند، شکست خورده‌است. تئاتر خیابانی، همچنین می‌تواند مردم را با تئاتر صحنه‌ای آشتنی دهد و در این راه نمایش «تندیس ۵۷» نوشته و کارگردانی حامد زارعان روایت‌گر داستان دو نفر می‌باشد که جعبه‌ای را وسط میدان قرار می‌دهند و از داخل آن یک بازیگر باندپیچی شده را بیرون می‌آورند که با استفاده از روزنامه و ابزار دیگر به آن شکل می‌دهند و نمادهایی از رویدادهای انقلاب مانند نقاشی که در حال نقاشی انقلاب است بر روی این فرد باند پیچی شده که این دوبازیگر با لباس های خاص خود ایفاگر این رویداد هستند، به خلق این اثر جوادانگی بخشیدند. در این بین کندی ریتم، باعث بروز اختلال در ارتباط مخاطب با اثر می‌شود. در این میان بهره‌گیری از تماشاگران و درگیر کردنشان در نمایش، عنصری موثر در جهت جذاب‌تر شدن کار است.

«هریم خاک‌سار تهرانی» طراحی لباس این اجرا را بر عهده داشته است و از نوعی بافت طراحی شده بر مبنای روزنامه‌های قدیمی (روزنامه‌های زمان انقلاب) استفاده کرده است. این رویکرد علاوه بر خلق زیبایی بصری موجب یادآوری رویدادهای انقلاب برای مخاطبان می‌شود و در کنش عمومی اجرا سهم بیش تری برای مخاطب ایجاد می‌کند که این امر می‌تواند در نوع خود جالب توجه باشد و اجرای حامد زارعان را در دستهٔ آثار با کیفیت جشنوارهٔ امسال قرار دهد.

مهم بینایدشد که تنها راه رسوخ به اندیشهٔ تماشاگر خیابانی ایجاد ارتباط مابین بازیگر و تماشاگر است. این ارتباط بی‌واسطه که حتی می‌تواند به فاصلهٔ چند انگشت و به صورت نفس به نفس انجام پذیرد تنها با اتکا به این مسأله امکان پذیر است که بازیگر خود را برای مواجه با هر گونه عکس‌العملی از طرف تماشاگر آگاه در خیابان آماده سازد.

الف) دانش بازیگر: دانش یک بازیگر که بزرگ‌ترین سرمایهٔ او در ارائه تیپ، فیگور و شخصیت از شخص بازی است در بازی در تئاتر خیابانی به بالاترین حد ارزش خود می‌رسد چرا که اشراف کامل بر آنچه که می‌خواهد بگوید و فضایی که می‌خواهد بیافریند باعث می‌شود تا تمامی علم، شعور و حواس خود را برای بیان مطلب مورد نظر کارگردان به کار بندد.

ب) استفاده از دانش فردی بازیگر: دقت در عکس‌العمل‌های مردم در شرایط خاص و اطلاع از سطح علم بازیگر و طراحی موضوعی که قابلیت مطرح شدن در میان جمع و ایجاد یک داد و ستد کلامی را دارد کارگردان را در هدایت بازیگر یاری می‌کند.

ج) اولین ارتباط: مهم‌ترین بخش اجرای یک تئاتر خیابانی، ایجاد اولین ارتباط با تماشاگر است. اولین حرکت یک بازیگر در شروع نمایش تعیین‌کنندهٔ موضع متقابل تماشاگر و نمایش است. تفکر در مورد ایجاد فضایی خاص که تماشاگر را می‌تواند گاه غافل‌گیرانه و گاه با گذشت زمان با نمایش درگیر کند وظیفه کارگردان است و بعد از آن تشریح این فضا برای بازیگر شروع هدایت او. ( د) حفظ ارتباط: حفظ ارتباط به‌وجود آمده در طول نمایش بدون در نظر گرفتن چند مورد که تشریح آن برای بازیگر الزامی است صورت نمی‌گیرد. کی هستی؟ کجا هستی؟ برای چه هستی؟ و توضیحات صحیح یک کارگردان است که بازیگر را قادر به حفظ این ارتباط مهم می‌کند.





#### ابداع فاوست

در قرن شانزدهم، در فرهنگ آلمان یکی از شخصیت‌های مدرن تأثیر گذار، که به نوعی معرف تمدن غرب است، به وجود آمد. شخصیت «فاوست» که هم‌تایان اندکی چون «دن کیشوت» و «دن-خوان» در اسپانیا و «هملت» در انگلستان را دارد. ما از تردید هملت صحبت می‌کنیم و دل‌مشغولی دن خوان با ماجراهای عاشقانه و اشتیاق دن کیشوت برای رسیدن به آرمان‌هایی که بی نتیجه و ناامید کننده‌اند. اما در مورد فاوست ما آدمی را می‌شناسیم که آگاهانه و معمولاً به شکلی برگشت‌ناپذیر به احساسش در برابر حقیقت و درستی خیانت می‌کند تا منافعی ناخوشایند را به دست آورد، و با این کار مهم‌ترین و ارزش‌مندترین چیز در زندگی‌اش را از دست می‌دهد. ما هملت را با نمایشنامه شکسپیر و دن کیشوت را با رمان سروانتس می‌شناسیم، اما هیچ نویسنده‌ای وجود ندارد که بتواند بدین معنا صاحب فاوست باشد. معامله فاوستی الزام‌دو شخصیت اغواگر و اغواشونده را درگیر می‌کند. مفیستوفلس همتای فاوست و رقیب اوست و کشمکش میان این دو جوهر درام را می‌سازد. در اولین برداشت نمایشی از قصه فاوست با عنوان «سرگذشت تراژیک دکتر فاوستوس» نوشته «کریستوفر مارلو» در حال ۱۵۹۴، مفیستوفلس در نوع خود شخصیتی شگفت‌انگیز است. بنابراین فاوست نیز در رویارویی با او شخصیتی عظیم و یگانه می‌یابد. از زمانی که قصه فاوست با عنوان «سرگذشت دکتر فاوست» نوشته یوهان اسپایر (۱۵۸۷) در قطع جیبی در فرانکفورت چاپ شد، تا کنون این قصه بارها بوسیله نویسندگانی چون گوته، مارلو، لسنینگ، بولگاکف بازگویی شده است و توسط بسیاری از نقاشان به تصویر کشیده شده‌است. همچنین موضوع بیش از هشتاد فیلم قرار گرفته و بسیاری از قطعات موسیقی و اپراها با الهام از آن ساخته شده است. شاید تنها قصه دن خوان بتواند در تعداد اقتباس با آن برابری کند. به دلیل همین تحولات متنوع است که فاوست رفته رفته تبدیل به یک قهرمان انقلابی، اجتماعی و حتی قمنیست شده است. با توجه به این حجم از تنوع آثار، لازم است درمورد مسیرهای طی شده در این پنج قرن، نه به عنوان موضوعی واحد بلکه به عنوان سرگذشت بازنمایی فاوست، بیندیشیم.

به گفته پل دلمان، در مورد فاوست، قصه نقطه عطف نیست بلکه قالبی است که هر نویسنده‌ای موضوع خود را در آن می‌ریزد. بنابراین لازم است کیفیت‌های اساسی این قالب را مورد بحث قرار دهیم که بعدها چنین پیشرفت‌های ارزش‌مندی را از سر گذرانده‌اند. مطالعه «آندره ژولز» در مورد صورت‌های بنیادی (۱۹۳۰) نقطه شروع مفیدی برای بحث حاضر است. ژولز، بین انواع روایت‌های فرهنگی مثل افسانه، اسطوره، ساگا، قصه‌های پریان، معما و لطیفه، تفاوت قائل می‌شود. در مورد قصه فاوست، وی معتقد است که دو صورت بنیادی اسطوره و افسانه در هم تنیده شده‌اند.

#### فاوست به عنوان افسانه

گفته شده به لحاظ تاریخی، گئورگ فاوست در سال‌های ۱۴۸۰ - ۱۵۴۰ اغلب در شهرهای دانشگاهی مثل «ویتنبرگ» و «رفورت» می‌زیسته و در آنجا داروشناسی، ستاره‌شناسی و کیمیاگری می‌آموخته‌است. بر اساس نوشته‌هایی که از وی یاد کرده‌اند، به نظر می‌رسد فاوست فردی شتاد و خوش‌گذران بوده است که مرگ فجیع او در ۱۵۴۰ شایعه‌هایی را مبنی بر توافق او با شیطان ایجاد کرده است. در دهه‌های پس از مرگ او، شایعات رفته رفته پرشورتر شدند و همه داستان‌های هیجان‌انگیز قبلی که در ارتباط با مردگان بود به افسانه او اضافه شدند. در یکی از این قصه‌ها فاوست حتی قادر است روح «هلن» در «تروا» را احضار کند و از آن صاحب فرزندی شود.

قصه فاوست، به عنوان افسانه از بازگویی دووجه مهم زندگی قدیسان آغاز می‌

شود. اول اینکه فاوست نقش منفی‌ای است که در برابر اطاعت محض، هشدار می‌دهد و دوم اینکه محتوای این نقش متعلق به مکتب پروتستان است و نه کاتولیک. در واقع فاوست این اعتقاد پروتستان‌ها را بازمی‌نماید که اعمال شخصی باعث رستگاری و یا عذاب ابدی است و پیروی از کلیسا و تعلیمات آن در این مورد نقشی ندارد. بر همین مبنا، به عنوان یک ضد قدیس، فاوست بیش‌تر از آنکه معجزه کند، جادو می‌کند. این جادوها که به وسیله آرزوهای او برانگیخته می‌شود به نوعی انتقام از بی‌احترامی و تحقیرهایی است که دریافت کرده است. در پایان قصه به شکلی ناباورانه گفته می‌شود که فاوست در برابر به‌دست آوردن چیزهای بیهوده‌ای مثل نادرستی، دانش و جادوگری، روحش را به شیطان فروخته است. با این همه فاوست هنوز یک شخصیت کاملاً منفی نیست. چرا که درست در این لحظه تاریخی است که افسانه با تزلزل ارزش‌های سنتی در دوران اصلاحات، پیوند می‌یابد. شاید به این دلیل است که سقوط به جهنم در مقابل دیدار هیجان‌انگیز عالم ارواح چندان هم بد به نظر نمی‌رسد. افسانه فاوست، ویژگی‌های اقتدارگرایانه اصلاحات را مورد سوال قرار می‌دهد و از این طریق موجب احیاء کلاسیسیسم در طول دوره رنسانس می‌شود. اگرچه قصه با درسی اخلاقی به پایان می‌رسد، اما حال و هوای کلی آن، بازگویی شورانگیز تجربه‌های فراطبیعی و ترفندهای جادویی است. به همین دلیل است که این شخصیت به همان اندازه که مورد تقبیح قرار می‌گیرد، مورد تحسین نیز واقع می‌شود.

#### فاوست به عنوان اسطوره

ژولز، اسطوره را، پاسخی به سوالات اساسی بشر تعریف می‌کند. سوالاتی که طبیعت پیچیده و دیگر عناصر جهان را مورد خطاب قرار می‌دهد. بر این اساس فاوست، بُعدی اسطوره‌ای نیز دارد. در قرن ۱۶، مشاهدات علمی درباره طبیعت، کشمکش را با کلیسا ایجاد کرد. کپرنیک (۱۵۴۳-۱۴۷۳) و گالیله (۱۶۴۲-۱۵۹۴) با کیهان‌شناسی انقلابی‌شان معروف‌ترین مثال‌ها در این زمینه بودند. با وجود آنکه علم در نوشته «اسپایز» همچنان قرون وسطایی و متحجر است (در این قصه هنوز خورشید به دور زمین می‌چرخد) هنری براون، فاوست را پروتستان علم می‌داند. آن‌چه مهم است این است که فاوست برای فهم خودش تلاش می‌کند. در واقع او نماد همه کسانی است که دیگر نمی‌خواهند به وسیله کلیسایی راهبری شوند که تنها تسلی آن اعتراف به گناه است. این همان چیزی است که فاوست را متهورانه و مدرن می‌سازد. قصه فاوست، به عنوان اسطوره، برای بشریت جایگاه جدیدی را در جهانی تعریف می‌کند که پایه‌های آن به وسیله کشفیات علمی از بین رفته است. فاوست بیش از هر چیز تشنه دانش است. چرا که اعتقاد دارد دانش، کلید گشایش جهان است. به همین دلیل، هنگام معامله با شیطان دو شرط می‌گذارد: اول اینکه هیچ اطلاعاتی را از او مخفی نکند و دوم اینکه در مقابل هیچ کدام از سوالاتش دروغ نگوید. شیطان نمی‌پذیرد و می‌گوید مجاز نیست درباره جهان ارواح و قوانین حاکم بر جهنم سخنی بگوید. با این همه فاوست برای دانستن و تجربه همه آن چیزهایی که بشر توانایی‌اش را دارد، توافق نامه را امضا می‌کند. این تضادی اسطوره‌ای، در واقع نوعی مخالفت در برابر محدودیت‌های بشری است. البته فاوست گوته و بعدها بسیاری از نویسندگان دیگر، شامل فرم بنیادی اسطوره نمی‌شود. در عوض اصل سوال و جواب به صورتی تمثیلی به کار می‌رود تا قصه‌ای قابل قبول را خلق کند. ژولز توضیح می‌دهد که این نوع توضیح اسطوره‌ای، زمانی پدیدار می‌شود که توضیح عقلی برای شرایط جهان واقع وجود ندارد. به عبارت دیگر زمانی که سوالات از حد دانش ما فراتر می‌رود. ژولز این اسطوره‌های ثانویه را «اسطوره قیاسی» یا «اسطوره نسبی» می‌نامد.

# FAUST

#### قسمت اول

#### ■ دیوید هاوکز / ترجمه شکوفه آروین

امسال در بیست‌ونهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر سه اجرای متفاوت از نمایشنامه فاوست (گوته) روی صحنه رفته و خواهد رفت. اجرای فاوست فانتزی (پیتر اشتاین) از آلمان و فاوست (ماریا کراس) از سوئیس، اجرای هر دو اثر در تماشاخانه سنگلج و فاوست (حمیدرضا نعیمی) از ایران در سالن چهارسو. بدون شک وجوه فلسفی و پدیدارشناختی چنین متن چندلایه‌ای یکی از مهم‌ترین جذابیت‌های اجرای آن در قالب تئاتر است. در مقاله ذیل تلاش شده چشم‌اندازی کلی، اما دقیق و اثرگذار درباره این نمایشنامه مهم تاریخ ادبیات نمایشی به مخاطبان خویش ارائه دهد.

## اسطوره فاوست



حرفه: کارگردان

## سایمون مک‌برن

■ **سارا فعلی**

در اواخر دهه هفتاد میلاد «سایمون مک برن» کنار تحصیل در رشته زبان انگلیسی دانشگاه کمبریج، در کلسوپ نمایش «فوت لایت» کمبریج نیز به عنوان بازیگر و نویسنده همراه با «ما تامپسون»، هوگ لور و «نایل آردن» مشغول فعالیت بود. پس از فراغت از تحصیل به مدرسه میم «ژاک لوکوک» در پاریس رفت و پیش از بازگشت به لندن در سال ۱۹۸۳ گروه تئاتر همدست (theatre de complicité) را توسط «نایل آردن»، «مارچلو مانیی» و «فیونا گوردون» پایه گذاری کرد.اعضای این گروه با تولید بیش از سی اثر در طی بیست سال گذشته به عنوان یک از مشهور ترین و تاثیر گذار ترین گروه ها تئاتر در سطح اروپا معرف شدند. با سیری آشکار و البته موفق بین تئاتر تجربی آوانگارد و جریان اصل تئاتر مردمی، complicité به دلیل مهارت های فیزیکی و ابداعات کمیک در تولید آثار متنوع گروهی، دراماتورژی های سیال از متون کلاسیک و اقتباس از داستان ها معاصر در سطح بین الملل مطرح شده است. مک برن به عنوان مدیر هنری complicité تمام اجراهای گروه را طی ده سال گذشته به منظور ایجاد پیکره ای متمرکز، پر انرژی و متنوع کار گردانی کرده است. او در عین حال فعالیت خود را به عنوان یک کارگردان تئاتر مستقل و بازیگر سینما و تلویزیون در سطح بین‌الملل ادامه داده است.از آنجایی که «مک‌برن» پیش‌تر به عنوان بازیگر دوره‌های آموزش های «لوکوک» را گذرانده بوده، به خوبی از شرایط سخت بازیگران در روش کار خود و لزوم رسیدن به یک زبان مشترک مطلع است. اولین دغدغهٔ «مک‌برن» فراهم آوردن شرایطی برای ایجاد خلاقیت به واسطه آماده‌سازی بدن، بیان و تخیل است، او در این باره می‌گوید: من با آنها طوری برخورد می‌کنم که آماده باشند؛ آماده تغییر، آمادهٔ شگفت زده شدن، آماده برای چنگ زدن به هر موقعیتی که به سمت آنها می‌آید. البته‌با توجه‌به‌اینکه بسیاری همکاران مک‌برن در complicité نیز تحت نظر لوکوک آموزش دیده اند، در جریان تمرین ها و مباحثات با سرعت بیش‌تری به سمت شکل‌گیری نمایش پیش می‌روند. مک برن، آشکارا به استفاده از میراث لوکوک در آثارش اذعان می‌کند: مرکزیت گروه به مثابهٔ داستان گوی چند سر، حرکت کردن به صورت یک کل واحد و خلق فرم های ناتمام و تحریک آمیز که منجر به مشارکت مخاطب و برانگیختن خلاقیت می‌شود. مهم‌تر از این ها، مک‌برن، بر تقویت کیفیت گوش دادن و درگیری دقیق با ریتم، تمپو، دینامیک و موسیقی فضا به عنوان اجزای اصلی در تشریح و ارزیابی نمایش تاکید می‌کند. از منظر زیبایی‌شناسی و دراماتورژی مک برن از بسیاری جنبه های آثار بروک، میرهولد، برشت و کانتور در کنار تئاتر-رقص «پینا بوش» و جوزف نج، حرکت بخشی های متغییر تئاتر-اشیا و نمایش عروسکی، پویای فضایی-زمان زبان سینما، و هوش انتقادی داستان های «جان برگر» برای خلق آثار منحصر به فرد در تئاتر مردمی معاصر، استفاده می‌کند. آثار مک برن از اوایل دههٔ نود میلادی گونه ای از هنر معاصر متمایز اروپایی و چند-زبانی را پیشنهاد می‌کنند که به واسطهٔ یکپارچگی تصویر، روایت و کریوگرافی بدن انسان، اشیا و فضا شکل می‌گیرد. از ویژگی های قابل توجه آثار مک‌برن توانایی در تولید تصاویر است که از قراردادهای ذهن و واقعیات پذیرفته شدهٔ آشنایی زدایی کرده و خود را در تخیل ما حک می‌کنند. در اینجا «تصویر» به هیچ عنوان یک باز‌نمود ساده نیست، بلکه مجموعه ای است از قواعد ترکیبی پیچیده که حرکت، ریتم، متن، موسیقی و اشیا را درون منطق فرم و روایت یک اثر به یک دیگر متصل می‌کند: تصویر به مثابه ترکیب فرم و محتوا در یک دنیای مجسم‌ناپایدار.



تاثیر رسانه‌های مختلف بر تئاتر و جایگاه تئاتر در بین رسانه‌های مختلف ومتنوعی که جامعهٔ امروز ما را در بر گرفته و از سوی دیگر ارتباط شبکه‌های مجازی و رسانه‌های گروهی با تئاتر، موضوعی بود که آن را با تعدادی از هنرمندان تئاتر و آنها که به نوعی در ارتباط با رسانه‌های دیگر نیز بودند در میان گذاشتیم.

**سایت‌ها، خبرگزاری‌ها و صفحه‌های شخصی**

حسین پاکدل، نویسنده و کارگردان، که سال‌هاست از نزدیک با رسانه‌های جمعی آشناست معتقد است که در زمینه رسانه‌های جمعی اطلاع‌رسان، وضعیت خوبی برای تئاتر وجود دارد. او می‌گوید: در این بخش خوشبختانه وضع، امیدوار کننده است. خبرگزاری‌ها، سایت‌ها و نشریات در حد توان به موضوع تئاتر می‌پردازند. هرچند اساسا تئاتر، مسئلهٔ اصلی هیچ‌کدام نیست و غالب رسانه‌ها به امور سیاسی و با ورزشی و دیگر موضوعات گذرا و هیجان‌زا بیش تر وقع می‌گذارند ولی همین‌که در کنار امور دیگر درخصوص تئاتر، خبررسانی و یا نقد و گفت‌وگو می‌کنند؛ قابل تقدیر است. در این میان تعدادی سایت تخصصی تئاتر، عمدتا خصوصی، توسط علاقه‌مندان تئاتر ایجاد شده که بسیار فعالانه تلاش می‌کنند. البته از تلاش دوستان زحمت‌کش

سایت «ایران تئاتر» هم نباید

غافل شد که به شکل حرفه‌ای و فراگیر به امور تئاتر و هنرمندانش می‌پردازند. اما واقعیت این است که تئاتر بیش از این‌ها نیازمند تبلیغ، تشویق، مراقبت و حمایت همه‌جانبه است. اکنون، چه باور کنیم چه نکنیم، یکی از شاخص‌های سنجش توسعهٔ فرهنگی در میان ملل جهان، رونق تئاتر است.

**خلأ در تبلیغات شهری**

عباس غفاری، کارگردان، بازیگر و منتقد تئاتر، که سال‌هاست در مطبوعات مرتبط با تئاتر دست به قلم بوده و دستی در رادیو نیز دارد، مطبوعات را از منظر تبلیغ تئاتر و پر کردن خلا موجود در زمینهٔ تبلیغات شهری، کارآمد ارزیابی می‌کند. وی می‌گوید: جایگاه مطبوعات در دنیای تئاتر خوب است و از این رو که تبلیغات شهری برای این هنر وجود ندارد و یا بسیار اندک است، شهرداری‌ها در زمینهٔ

اختصاص پایگاه‌های تبلیغاتی با گروه‌های تئاتر همکاری نمی‌کنند و اجازهٔ نصب پوستر اجرا هم برای همهٔ فضاها داده نمی‌شود و تنها برخی از نمایش‌ها قادرند از این امکان بهره ببرند. بنابر این مهم‌ترین ابزار تبلیغات تئاتر در رسانه‌های مکتوب و مجازی خلاصه می‌شود.

تلویزیون در این زمینه مطلقا وقعی به تئاتر نمی‌گذارد. حتی اگر یک نمایش سر‌مایه‌گذار خصوصی داشته باشد باز هم گران بودن تبلیغات تلویزیونی، آن را از دسترس دور می‌سازد.

اعتقاد دارم رادیو، تا حدودی توانسته ارتباط تئاتر و رسانه و مخاطب را آسان کند. اما از نظر دانش نقد، بسیار ضعیف هستیم. اغلب در مطبوعات یادداشت، دربارهٔ نمایش‌ها نوشته می‌شود تا نقد علمی و

## یک سوال چند جواب

# شبکه‌های مجازی

# رسانه‌های گروهی و تبلیغات تئاتر

■ **زهر ا شایان فر**

تخصصی که ابعاد یک پدیدهٔ هنری را مورد ارزیابی قرار می‌دهد. وقتی نام نویسندگان این یادداشت‌ها را نیز از نظر بگذرانید؛ می‌بینید که دانش آموختگان تئاتر در بین‌شان بسیار کم شده است و در اکثر مواقع یادداشتی سردستی را به جای نقد ارائه می‌دهند. یکی از اعضای هیات مدیرهٔ انجمن نویسندگان و منتقدان تئاتر هشتم و همهٔ نقدهایی را که برای شرکت در مسابقهٔ سالانه به‌دستمان می‌رسد را می‌خوانم و این افت در دانش نقد را از نزدیک می‌بینم.

**هنری که مصادره به مطلوب می‌شود**

رضا معطریان؛ عکاس تئاتر، نیز اعتقاد دارد که تئاتر حتی از منظر اتفاقاتی که برایش می‌افتد از رسانه‌های دیگر عقب است. او می‌گوید: طبیعی است که تئاتر مثل هر پدیدهٔ هنری و اجتماعی، وابسته به ارتباط باشد و هر چه این ارتباط منسجم‌تر و دقیق‌تر باشد هر دو سو، از آن نفع می‌برند.

تئاتر با وجود توان‌مندی که در خود دارد و همین طور اتفاقاتی که در آن به وقوع می‌پیوندد از رسانه‌های دیگر عقب است. شما به شخصیت‌هایی که در تئاتر رشد کرده‌اند اما سینما آن‌ها را مصادره کرده است، نگاه کنید. برای نمونه اصغر فرهادی کارگردانی است که خاستگاه تئاتر دارد و پیش از آنکه کارگردان سینما باشد تئاتر،



عباس غفاری



حسین پاکدل



رضا آحادی

کار می‌کرده است اما ضعف اهالی رسانه و تئاتر باعث شده است که این خاستگاه هر گز مورد توجه قرار نگیرد. بسیاری از بزرگان طراحی صحنه، گریم، نورپردازی، بازیگری و نویسندگی، کارگردانی و … خاستگاه تئاتری دارند اما، به همان اندازه برای هنردوستان و مردم پرداخته نشده است. اما؛ در زمینه رسانه‌های مجازی که با تغییر شیوهٔ اطلاع‌رسانی و گسترش پدیده شهرند-خبرنگار جدی شده، دامنه اطلاع‌رسانی در حوزه تئاتر هم افزایش یافته است. در این شرایط یک هنردوست هم می‌تواند در صفحهٔ شخصی‌اش، نظری را که نسبت به تئاتر دارد، درج کند؛ می‌تواند به این حوزه کمک کند یا دست به تخریب آن بزند. به نظر من، اهالی تئاتر هستند که می‌توانند با

بهره‌گیری از این فضا قدمی مثبت برداشته و آرای درج شده را به نفع تئاتر تغییر دهند. همان‌طور که تعاریف دانشگاهی توصیف می‌کنند؛ تئاتر هنر مانایی نیست و در مقطع زمانی خاصی اجرا می‌شود. حتی فیلم تئاتر هم دیگر ویژگی تئاتر زنده را ندارد و با این تعریف می‌توان عکاسی را یکی از نزدیک‌ترین رسانه‌های هنری به مانایی تئاتر معرفی کرد. در یک عکس طراحی، حدس لحظه‌ای قبل و یا بعد، میزانشن و بازیگری و… ثبت می‌شود و این به مانایی اثر هنری کمک می‌کند. بسیاری چیزهایی که دربارهٔ تئاتر می‌دانیم؛ از تصاویری است که از گذشته مانده‌اند. تئاتر نیز برای عکاسان پدیدهٔ جذابی است و از آنجا که عکاس نیز با لحظه، میزانشن، نور، اکت و… سروکار دارد به‌سوی آن جذب می‌شود. مسلما عکاسی از یک پدیدهٔ منظم و دقیق و کارگردانی شده، عالی است. عکاسی نیز به یک امکان تبدیل شده است. داشتن یک دوربین موبایل با رزولوشن بالا، امکان عکاسی را فراهم می‌سازد و یک کاربر ساده هم می‌تواند عکاسی کند. فکر کردن دربارهٔ عکاسی، کار دوربین‌ها شده و از این رو تعداد عکاسان این حوزه نیز افزایش یافته است. اما؛ این یک واقعیت است که تئاتر برای ارتباط به اجرا درمی‌آید و نه برای عکاسی و ما برای علاقه‌مان اجازه نداریم وارد یک ساختار حرفه‌ای شویم.

برای خودمان اطلاع‌رسانی نکنیم

رضا آحادی، کارگردان تئاتر و تهیه‌کننده و کارگردان تلویزیون است. او برنامه‌های تبلیغی تلویزیون دربارهٔ تئاتر را اندک‌وب‌رنامه‌های کارشناسی آن را بدون استقبال عامهٔ مردم ارزیابی می‌کند.

او می‌گوید: کار گروهی و ترکیب رسانه‌ها می‌تواند یکی از اتفاقات خوب باشد و به تک تک اعضای این گروه یاری برساند اما اگر بخواهم از تلویزیون به تئاتر نگاه کنم باید گفت که برنامه‌های اطلاع‌رسانی، میزگرد و کارشناسی نمایش در سینما، بسیار محدود است و تبلیغ خاصی را هم نمی‌توان در آن انجام داد. از سوی دیگر توجه مطبوعات و همین‌طور استفاده از سامانهٔ پیام کوتاه در تبلیغ و اطلاع‌رسانی تئاتر، رشد قابل ملاحظه‌ای داشته‌اند.

رسانه ملی که با هر قشر و هر زمینهٔ حرفه‌ای ارتباط برقرار کرده است هنر تئاتر را تنها در محدودهٔ زمانی مناسبت‌ها و جشن‌های ملی مورد توجه قرار می‌دهد. و از اجراهای تئاتر نیز حمایت مالی نمی‌کند. حتی تبلیغ تله‌تئاترهایی که توسط سینما، تولید شده‌اند نیز به اندازهٔ کافی نیست و تنها برنامهٔ «شما و سینما» را داریم که یک تئاتر تلویزیونی را معرفی می‌کند. اگر هم چون سینما، تله تئاتر هم در شبکه‌های تلویزیونی آگهی تبلیغ داشت مسلما بهتر دیده می‌شد.

اگر بخواهم مجموعهٔ رسانه‌های مرتبط با تئاتر را در کنار هم ارزیابی کنم و به هر یک امتیازی بدهم باید بگویم که روزنامه‌ها گوی سبقت را از دیگران

رپوده‌اند. تلویزیون، تنها به آسیب‌شناسی تئاتر می‌پردازد و برنامه‌های شبکه چهار تنها برای دست اندرکاران این هنر جالب است و عامهٔ مردم به تماشای آن نمی‌نشینند. اگر مانند برنامهٔ «هفت» می‌توانستیم مردم را نیز در این برنامه دخیل کنیم بهتر می‌شد. همین اتفاق در سایت‌های اینترنتی هم می‌افتد. این سایت‌ها نیز برای ما، که با تئاتر درگیر هستیم اطلاع‌رسانی می‌کنند و پیام کوتاه‌ها نیز تنها برای ما که جزو خانواده تئاتر هستیم ارسال می‌شود. فقط کافی است که پیام کوتاه معرفی زمان و مکان یک اجرا برای همه مردم بیاید؛ آن وقت می‌بینید که ۱۰ نفر به آن پاسخ می‌دهند. این ۱۰ نفر در طول زمان گسترهٔ مخاطبان تئاتر را افزایش خواهند داد.



## عکس نگاری



اجرای نمایش « فاوست »  
از کشور سوئیس



اجرای نمایش « گلوری »  
از کشور اکراین



وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی  
در مراسم معرفی بهترین های تئاتر ایران



اجرای نمایش « ضیافت »  
به کارگردانی منیژه محامدی



اجرای نمایش « بر ولادیمیر و استراگون چه گذشت »  
به کارگردانی مانلی حسین پور

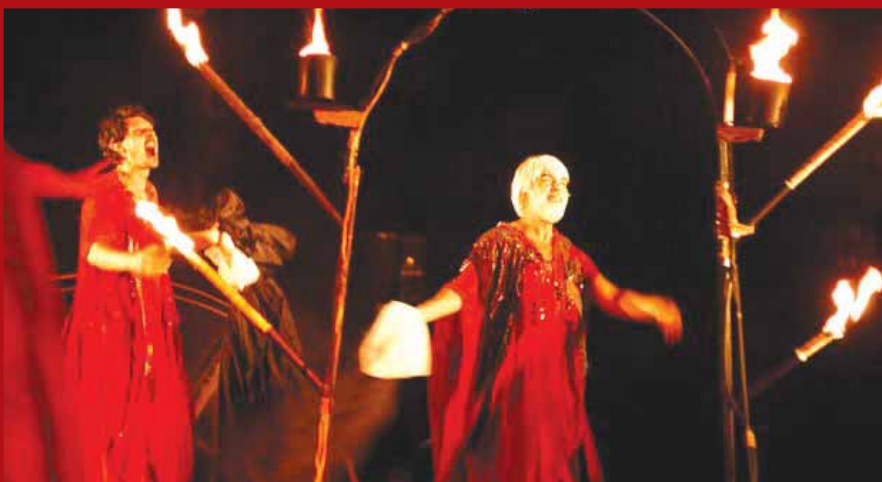


اجرای نمایش « ایستادن بر فراز یک ارتفاع »  
به کارگردانی علیرضا مهران

## در باره اجرای خیابانی «گلوریا» نوشته و کار «یاروسلاو فدرویشین» از کشور اکراین

# آتش بازی با روح

■ نگار خان بیگی



نویسنده و کارگردان: یاروسلاو فدرویشین  
بازیگران: ناتالیا مارچاک، تتیاناکاچنکو،  
تاراس یورچکو، ولادیمیر گلیاس، ولادیمیر  
گوبانوف، ولادیمیر چو خانکین، پتر و میک  
یتیک، اوگینی پتروو، ایگور شیریا / موسیقی:  
یاروسلاو فدرویشین / طراح صحنه و لباس: آلا  
فدوریشین / صدا: سرگی کندراتویچ  
نور: کرزیستف دوبیل

در اجرای گلوریا، هشت بازیگر با چوب‌های بلندشان در صحنه حاضر هستند و نوای موسیقی سمفونیک در تمام لحظات اجرا، شنیده می‌شود. بازیگران، حرکاتی انجام می‌دهند که شبیه آیین‌های جادوگری در ارتباط با آتش، در اعصار مختلف تاریخی است. این حرکات با ریتمی دیوانه‌وار به نمایش درمی‌آید و تماشاگر را به هیجان می‌آورد. در پایان اجرا هم آتش‌بازی باشکوهی انجام می‌شود که با موسیقی کلاسیک گلوریا؛ به عنوان نماد حضور روحانی و نورانی انسان بر روی زمین، ترکیب شده است.

این اجرا به دلیل خلق آتش‌بازی، به خوبی با تماشاگرش ارتباط برقرار می‌کند. اما! این امر تنها نکته مثبت اثر نیست. کارگردان در رابطه با این اثر می‌گوید گلوریا داستان پیچیده‌ای در ارتباط با جنگ است که به زندگی انسان منتج می‌شود. در این اجرا از بسیاری موضوعات بشری صحبت می‌شود: اولین برخورد انسان با آب، آتش، عشق او به شادی و قدرت.

گروه تئاتر روحانی «وسکورزنیا» در سال ۱۹۹۰ توسط «یاروسلاو فدرویشین» و گروهی از بازیگران جوان شهرهای مختلف اوکراین به عنوان یک سازمان غیردولتی تأسیس شد. نخستین اجرای آنها تحسین علاقه‌مندان و منتقدان را به یک میزان برانگیخت. این گروه تاکنون جوایز مختلفی به دست آورده و همچنین با همکاری گروه‌های اجرایی تئاتر در سایر کشورهای جهان نظیر لهستان، آلمان،

اسلواکی و مولودا آثار مشترکی خلق کرده است. آنها از اعضای گروه بین‌المللی تئاتر اروپا IETM و انجمن جشنواره‌های بین‌المللی IFEA هستند.

این گروه به مدت بیست سال است که میزبان جشنواره بین‌المللی تئاتر «شیر طلایی» است که تاکنون بیش از ۵۰۰ نمایش از ۸۰ کشور جهان در آن به اجرا درآمده است. از دیگر فعالیت‌های این گروه می‌توان به اجرای اولین «تئاتر-آتش بازی» به نام «بوسه بر شب» در اوکراین با همکاری جامعه ورزشی اوکراین و همچنین اجرای نمایش «تارتوف» اثر مولیر با همکاری مرکز فرهنگی فرانسه اشاره کرد. علاوه بر این، گروه تئاتر روحانی از بنیان جشنواره موسیقی Moloda Halychyna بوده است و تاکنون تورهای اجرایی متفاوتی در اوکراین، لهستان و آلمان به اجرا گذاشته‌اند. از آثار کلاسیکی که این گروه تا به حال به آنها پرداخته‌اند می‌توان به سه خواهر (آنتون چخوف) و به سوی دمشق (یوهان آگوست استریندبرگ) اشاره کرد.

اغلب بازیگران این گروه هیچ گونه تحصیلات آکادمیک ندارند و مهارت اصلی آنها راه رفتن با چوب‌های بلند زیر پایشان است. در اوکراین از این چوب‌ها استفاده زیادی می‌شود. گروه اجرایی گلوریا تنها گروه تئاتر در اوکراین است که درام‌های خیابانی را به شکلی غول‌پیکر اجرا می‌کند.

گلوریا ملغمه‌ای از سیرک، ژیمناستیک، حرکات موزون و درام است که در مدت زمان ۵۰ دقیقه اجرا می‌شود.



## دور دنیا

## جشنواره بین‌المللی هنر خیابانی ورشو –لهستان



نگار خان بیگی: جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر خیابانی لهستان، تنها رویداد هنری مهم خارج از فضای سالن است که سالیانه در فصل تابستان به شکل منظم در شهر ورشو برگزار می‌شود و مخاطبان بسیاری دارد. در مدت برگزاری جشنواره زندگی مدرن شهری در ورشو نمود بیشتری پیدا می‌کند و مسائل فرهنگی به شکلی تازه و پویا و در فضاهایی خارج از ساختمان‌های تئاتر، گالری‌ها یا موزه‌ها و در بستر جامعه مطرح می‌شوند. این جشنواره در بیش از بیست نقطهٔ زیبا و دیدنی شهر ورشو مثل «میدان جدید» و «قدیمی شهر» «پارک آگریکولا» و «مجموعه‌سنگ‌ها» برگزار می‌شود.امکان تماشای اجراهای این جشنواره برای همه افراد امکان‌پذیر است و بیش از هزاران نفر از این اجراها بازدید می‌کنند. این مخاطبان تنها ساکنان ورشو نیستند بلکه بازدید کنندگانی از سراسر کشور و نیز گردش‌گرانی از خارج لهستان هستند. جشنوارهٔ «هنر خیابانی لهستان» یک رویداد فرهنگی منحصر به فرد است که در طی شش روز برگزار می‌شود. انواع فرم‌های هنری را می‌توان در آن شاهد بود. از نشانه‌ها و امکان خاص شهری و معماری آن در ایجاد فضای، برای این هنر نمایی استفاده شده است که از آن جمله تونل‌ها، ایستگاه‌های ترن، اتوبوس و مترو و مراکز خرید هستند. نخستین دورهٔ این جشنواره با حضور سه گروه تئاتر داخلی در سال ۱۹۹۳ برگزار شد. با گذشت سال‌ها به تدریج جشنواره رشد کرد و گروه‌هایی از فرانسه، اسپانیا، بلژیک، روسیه، اوکراین، سوئد، نروژ، ایتالیا و آرژانتین در آن حضور یافتند. هدف از برگزاری این جشنواره ایجاد فضایی برای تبادل فرهنگی میان کشورهای اروپایی و امکانی برای آموزش احترام به هویت افراد علی‌رغم وجود تفاوت‌های فرهنگی بود. مهلت شرکت در جشنواره سال ۲۰۱۱ تا تاریخ چهارم فوریه در نظر گرفته شده بود که هم‌اکنون به پایان رسیده است. برای کسب اطلاعات بیش‌تر دربارهٔ این جشنواره به وب‌سایت جشنواره مراجعه کنید.

## ارتباط با جشنواره:

www.sztukaulicy.pl  
sztukaulicy@tlen.pl

## جشنواره تئاتر برای مردان –هانوفر، آلمان



این جشنواره از سال ۱۹۹۰ میزبان تولید تئاتر معاصر در «برانشویک» و «هانوفر» بوده است. گونه‌های مختلف تئاتر در این جشنواره به اجرا در می‌آید، از درام کلاسیک، تئاتر مجلسی خصوصی، تئاتر مستند، مونو درام تا تولیدات چند رسانه‌ای و حتی فرم‌هایی از تئاتر که هنوز عنوان شناخته‌شده‌ای ندارند. این جشنواره به اهتمام «رند کوفمان» نوامبر ۱۹۹۰ در برانشویک

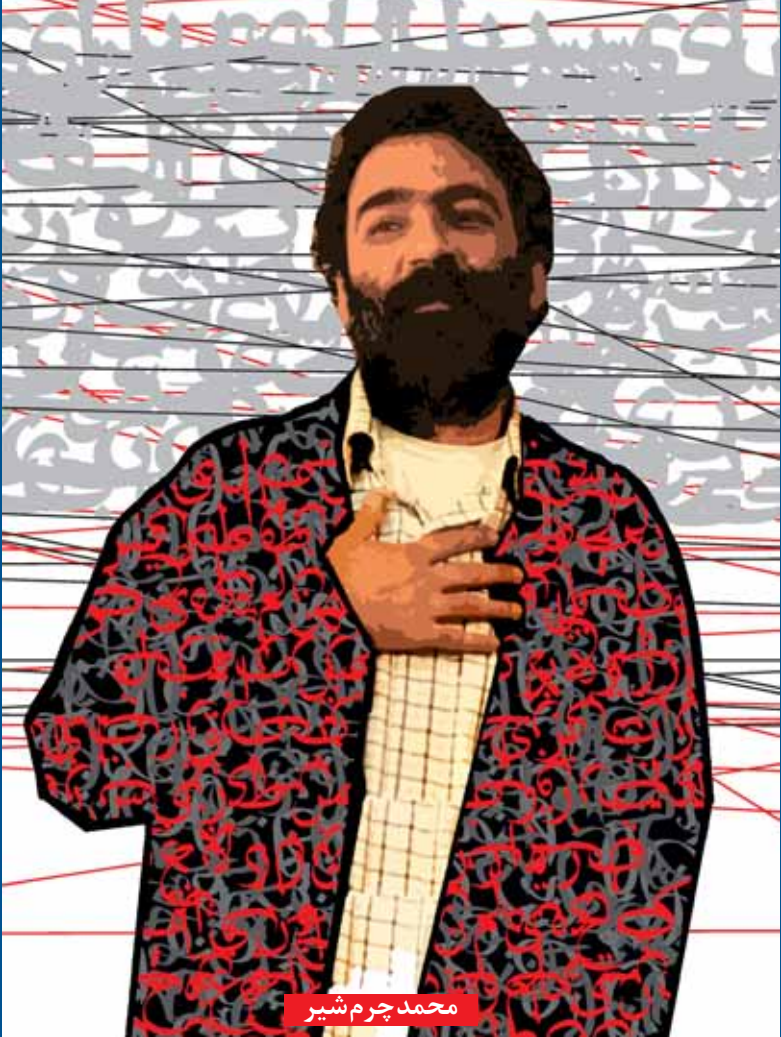
پایه‌گذاری شد. موضوعی که در نخستین دورهٔ جشنواره به‌آن پرداخته شد اجراهایی از آثار «ویلیام شکسپیر» بود و همچنین آثاری از «پیتر بروک» و پیتر اشتاین (Titus Andronicus) در آن به نمایش در آمد. محور توجه در جشنواره سال ۱۹۹۲ «آلمان شرقی» و در سال ۱۹۹۸ «کارگردان‌های معاصر آلمانی» بود. در سال ۲۰۰۰ پنجمین دورهٔ این جشنواره برگزار شد که دیگر شکلی بین‌المللی به خود گرفته بود و گروه‌هایی از استرالیا، کانادا، روسیه، اسرئیل و آرژانتین در آن حاضر شدند. در سال ۲۰۰۸ گروه تئاتر مهر، به سرپرستی امیر رضا کوهستانی با اجرایی با نام «کوارتت» در این جشنواره شرکت داشته و این اثر به زبان پارسی، همراه زیر نویس آلمانی به نمایش درآمد. آتیلا پسپانی، حسن معجونی، باران کوثری و مهین صدری بازیگران حاضر در آن بودند. غیر از این آثار دیگری از کشورهای فرانسه، ژلاند نو، آرژانتین، هلند، کانادا، شیلی، آلمان و ازبکستان نیز در این دورهٔ جشنواره به‌اجرا درآمد. سال ۲۰۱۰ بیش از ۱۰ هزار نفر از این جشنواره دیدن کردند و در حدود ۴۵۰۰ نفر از برنامه‌های جانبی آن هم‌چون نمایش فیلم لنت بردند ولی تمرکز جشنواره بر ۴۹ اجرای اصلی از دوازده کشور شرکت‌کننده بود. در این سال آثاری از کشورهای استرالیا، برزیل، توگو، آفریقای جنوبی، موزامبیک، لاتویا و انگلستان به‌نمایش درآمد. دور جدید این جشنواره از تاریخ ۲۲ جون تا ۳ جولای ۲۰۱۱ در هانوفر برگزار می‌شود.

## ارتباط با جشنواره:

FESTIVAL THEATERFORMEN  
welcome@theaterformen.de

www.theaterformen.de  
c/o Niedersächsische Staatstheater Hannover  
Ballhofplatz 5  
Hannover 30159  
Telefon (+49) 0511 9999 2500  
Fax (+49) 0511 9999 2989

طرح : فرشاد آل خمیس



محمد چرم شیر



<p>مدیر مسئول: محمدحیدری</p> <p>سر دبیر: امین عظیمی</p> <p>دبیر تحریریه: آزاده سهرابی</p> <p>مدیر اجرایی: نوید دهقان</p> <p>مدیر هنری: فرشاد آل خمیس</p> <p>دبیر عکس: رضامعطریان</p> <p>نقد: رضا آشفته، اشکان غفار عدلی، علی قلی‌پور، رامتین شهبازی، علیرضا نراقی، مشهود محسنیان، مهدی نصیری، محسن حسن زاده</p> <p>تحریریه: زهرا شایان‌فر، نگار خان بیگی،مائه ملاقایی، سارا فاعلی، تارا فاتحی ایرانی، آرتمیز نیازی، شکوفه آروین، فروغ رستمی شکوه، صادق رشیدی</p> <p>صفحه آرا: حمیدرضا خاتونی</p> <p>عکاس روزنامه: مانی لطفی زاده</p> <p>گروه عکس: حسین این‌سالو، میلاد پیلای، مهدی</p>	<p>حسینی، رثوفه، رستمی، سارا اساسانی، سمانه غلام‌نژاد، رضا موسوی، عاطفه متحیر آرائی، احمد نشان</p> <p>مترجم: آران قادرپور، علی عامری، آسیه مبین</p> <p>حروف نگار: سمیه السادات قاضی، محدثه سبزوعلی</p> <p>ویراستار: ناصر حبیبیان</p> <p>مدیر فنی و ناظر چاپ: محمدحسین دوست‌محمدی</p> <p>امور چاپ: حوض فیروزه</p> <p>امور فنی و رایانه: امین بادبی</p> <p>باسپاس از: افشین خورشید باختری، جلال تجنکی، یزدان عشیری، مرتضی اتابکی، صادق داوری فسر، علی جانب‌الهی، حلقهٔ رسانه‌ای روایت باران، سایت کافه تئاتر، همکاران محترم دبیرخانه بیست و نهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر و حسین مسافر آستانه</p>
--	---

## سلسله یادداشت‌های خواجه پامچال بور بور – ۸

## یکی صورتش بسته تمثال گر

## که صورت بنبداز آن خوب‌تر



**علی شمس:** دوستان اهل فن و کار بلدان عرصهٔ تاریخ و حماسه، آگاه باشید که این سلسله درس گفتار تاریخی، در جهت تنویر راه تاریک گذشته است. باشد که در آینده، در صفحات تاریخ‌های گوناگون تئاتر، جای سرزمین ما دیگر سبز نباشد و بلکم چهار خط کسی راجع به آن بنویسد. سند امروز، گرچه رابطهٔ از نزدیک و ارگانیکی با خلق تئاتر در سرزمین ماندارد ولی می‌توانست سبب خیر و بلکم خیلی چیزهای دیگر شود که نشد. باز انگشت تاسف، بر دندان می‌گزم که لابد این همه بد بیاری تاریخی درخصوص نداشتن درام، حتمی حکمتی دارد و مانهی دانیم. «پیترودلاواله» در یادداشت‌های شوهر عمه‌اش «آنتونیو زاپاتا» که از رفقای گرمابه و گلستان «مار کوپولو» بوده، برحسب اتفاق مطالبی را کشف و به آیندگان منتقل نموده است، که عجیب می‌نماید. خودش می‌نویسد «اصلاً خواندن مطالب شوهر عمه‌ام که از قول «مارکو»ی مرحوم نقل شده بود، مرا اغیب سفر به ایران کرد. وگرنه من از کجا ایران را می‌شناختم.» او که اتفاقی در جریان اثاث کشی منزل عمه‌اش از محلی به محل دیگر شرکت جسته و در حین باربری، در موضع زیر شیروانی متوجه دفترچهٔ مرحوم شوهر عمه‌اش شده است، باقی ماجرا را چنین می‌نگارد. «فترچه را که باز کردم دیدم پُر است. پُر از نوشته، تاریخ‌ها برای خیلی وقت پیش بود. دانسته که خیلی سال است این بالا است و خاک می‌خورد. دور از چشم عمه جانم آن را برداشته و در مکان نامعلومی زیر لباس‌ام، استتار کردم و عمه، با آن همه زبلی، اصلاً متوجه این کف زوی من نشد. از اینجا به بعد ماجرا شنیدن دارد. چرا که «پیترودلاواله» باقی را به تضمین مستقیم از نوشته‌های شوهر عمه‌اش، استفاده می‌کند. شوهر عمه‌او خودش (به زعم خودش با دو تا گوش‌های خودش) از مار کوپولو شنیده که در راه سفر به چین با یکی از شاعران به نام ایران زمین، ملاقات و دوستی کرده است، و این دوستی تا بدان حد بوده که شب او را دعوت گرفته و تاسحر، با وی و تنی چند از شاعران دیگر، در باب اهمیت حفظ زبان مادری و شعر، سخن کرده‌اند و سر صبح هم مارکو را به کله پاچه و چشم، میهمان. الغرض «پیترودلاواله» به نقل از شوهر عمه‌اش (که روزگارش با مار کوپولو را در دفتر خاطراتش مکتوب کرده) نام آن شاعر را نظامی نوشته. اما عروضی یا گنججوی‌اش را مشخص نکرده و احتمال می‌رود که اصلاً خود نظامی بروز نداده که عروضی‌ام یا گنججوی‌ام کدام نظامی؟ به قطع باید گفت نظامی گنججوی، چرا که (بنا بر نقل) در چند مورد مار کوپولو مجیز آثار غیبیی حضرت ایشان را می‌کند. حتی «پیترودلاواله» می‌گوید: شوهر عمه‌ام نوشته که مار کوپولو به او گفته که آنگاه که برای من لیلی و مجنون را خواند بسیار زار زدم و در چند نوبت زمین را گاز گرفتم. و من تا آن روز توصیف عشق، به این زیبایی نشنیده بودم. البته آنچه از یادداشت‌های «دلاواله» برمی‌آید و در فرازهای دیگر «مار کوپولو» به «اسکندرنامه» و «هفت پیکر» نیز اشاره کرده است ولی هیچ صحبتی از «خسرو و شیرین» نیست. گویا هنوز نظامی‌ان را ننوشته بوده است. بگذریم. آنچه برای ما اهمیت دارد، نه این مباحثات، (که البته این‌ها در جای خود مهم و مربوط به حوزهٔ ادبیات است) که سطری است که در آنجا اشاره به یک پیشنهاد می‌شود. گویی مار کوپولو بعد از مقدار متناهی که گریسته، بدنش رو به ضعف نهاده و قند خورش پابین آمده (دلاواله می‌گوید که از عمه‌اش شنیده که مارکو دیابتی بوده است) و عیال نظامی به زور قلیا و بالهنگ و نبات، حالش آورده است. بعد از آن که مارکو نفس‌اش چاق می‌شود، به نظامی پیشنهاد می‌کند که بخدار من به وطنم که بر گشتم از این اثر تو یک برداشت و اقتباس نمایشی کنیم. و از آنجا که نظامی متوجه درخواست او نمی‌شود، از تو توضیح می‌خواهد. مار کوپولو در توضیح خواستاش می‌گوید، یعنی اثر شما را برای صحنه تنظیم کرده و به عبارتی دراماتورژی بنمایم. حیف است این که فقط شعر باشد. بهتر است نمایشنامه‌ای هم از آن صورت ببندیم. و باز گویا نظامی متوجه منظور او نمی‌شود. و انگار یکی از حضار که در جمع بوده، می‌گوید: یعنی چکارش کنی؟ مار کوپولو جواب می‌دهد یعنی تئاترش کنیم مثلاً تو بشوی لیلی، من بشوم مجنون. (دلاواله می‌گوید: مار کوپولو بعدها به شوهر عمه‌اش گفته: اعتراف می‌کنم که مثال بدی ردم) آن شخص که گویا دست بر قضا سبیلی به کلفتی گردن مارکو داشته، از این حرف غیظ می‌کند و حسابی شاکی شده، می‌پرد و یقه مارکو را می‌چسبد و به عین عبارت می‌گوید: «چه خوشگل! حالا من با دو من سیبل پشت لب، بشم لیلی؟!» مارکو گفته که خدایا! مرز پدر نظامی را که از بیخ پیدا کردن ماجرا ممانعت کرد و بحث را به بیراهه کشاند و نگذاشت کار به صحنه کشی بیفتد. آن شخص هم که دستش تا روی قمه‌اش رفته بود، پس نشست و بعد از ساعتی مجلس را ترک گفت. «دلاواله» می‌گوید: شوهر عمه‌ام نوشته که مارکو به او گفته «من این موضوع را نگه داشتم تا در فرصتی مناسب به عرض نظامی برسانم. گفتیم بهتر است تاسحر و دم صبحانه صبر کنم، تا حسابی آب از آسیاب بیفتد.» آری ماجرا تا اینجا به خیر گذشته و حتی تا دم کله‌پزی هم خوب پیش رفته است. دم صبحانه یکی از حضار ویرش می‌گیرد که به مارکو غذای سنتی بدهد. به اصرار رای نظامی را می‌زند که جمع حاضر به همراه مارکو بروند کله‌پزی پسر عمویش رضا؛ که به زعم او بهترین کله‌های تمام منطقهٔ قفقاز را بار می‌گذاشته است. باری جمع، مغلوبهٔ پیشنهاد او می‌شود و دم سحر همگی به کله پزی می‌روند. این جاست آن ناحیه تاریک و بد اقبال ایرانی. مارکو تا چشم‌اش به کله و پاچه می‌افتد، دلش فرو می‌ریزد و از خوردن امتناع می‌کند اما به اصرار دوستان و ماندن در رو در بایستی، لقمه می‌گیرد. لقمه پایین نرفته، چشم‌تان روز بد نبیند؛ باقی ماجرا گفتن ندارد. (آخر یکی نیست بگوید، حالا به همان سرشیر عیال نظامی قناعت می‌کردید، اتفاقی می‌افتاد؟؟) باری! اوضاع به هم می‌ریزد و پیشنهاد مارکو به حاشیه می‌رود و به نحوی فراموش می‌شود. «دلاواله» می‌گوید: شوهر عمه‌اش بارها نوشته که مارکو بارها به او گفته، ای کاش رضایت نامهٔ کتبی از نظامی می‌گرفتم و گویا مارکو برای تحقق این امر بار دیگر قصد سفر به ایران را داشته که مرگ مهلت‌اش نداده است. «دلاواله» هم در خاطراتش می‌نویسد؛ در ایران هر چه گشتم، خمسه را نیافتم باری اگر آن سحر کذایی به خواست و اصرار یک فرد مجهول‌الهویه که در جمع حضور داشته، به مارکو کله پاچه نمی‌خوارندند، امید آن بود که وی بتواند، حکیم نظامی گنجوی را متقاعد کند که از اثرش برداشتی دراماتیک صورت بگیرد و حکیم پس از تفهیم ماجرا، بلکم خود، دست در نگارش آثار نمایش می‌برد. آن‌طور که دیدید یک کله پاچه، روزنهٔ تحقق این خواست تاریخی را کور نمود. لعنت بر دهانی که بی‌موقع باز شود. این را هم بگویم که عداوت تاریخی من –خواجه پامچال بور بور– با کله پزی و کله پاچه از دانستن این ماجرا آغاز شد. وگرنه قبل از آن من، پُر کله می‌خوردم و پاچه زیاد می‌لیسیدم.