روزنامه تئاتر ۲۹
روزنامه بیست و نهمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر
شماره دهم/ اول اسفند ماه ۱۳۸۹
اعلام اسامی نامزدهای مسابقه
بین الملل جشنواره بیست و نهم
ایرانی ها پیشتاز میدان

سرمقاله

دنبال خودمان می گردیم

امیـن عظیمی: اواخر آذرماه بود. وقتی تصمیم گرفتم سردبیری روزنامه جشـنواره بیست‌ونهم را قبول کنم تنها یک ایدهٔ کلی در سـر داشـتم و آن‌هم این بود که چطور می‌شود نیاز تمام گروه‌های مخاطب جشنواره را در این نشریه دید. نیاز هنرمندان، تماشاگران، مدیران و مسئولان و از همه مهم‌تر، نیاز دانشجویان که به‌زعم مـن؛ اصلی‌ترین گروه مخاطبان جشـنوارهٔ تئاتر فجر هستند. تجربهٔ حضور در تحریریه نشریه روزانه برخی از دوره‌های پیشین به من یاد داده بود که ایده‌آل گرایی و بلندپروازی‌ام را باید با توجه به محدودیت‌های زمانی و مالی انتشار چنین نشریه‌ای، به نقطهٔ متعادلی برسانم. اما از طرف دیگر برای خودم اهدافی را طرح کردم. این که نشریه انعکاس دهندهٔ ماهیت ذاتی تئاتر باشد. در لحظه شکل بگیرد؛ در روز انتشارش اثر کند؛ و اگر ظرفیت‌اش را داشت در خاطره‌ها ثبت شود و در بهترین حالت، توسط آیندگان مرور و بازیابی شود. از نشریه‌هایی که پیش از تولدشان تنها با هدف آرشیو شدن به دنیا می‌آمدند بیزار بودم. نشریه‌هایی با کاغذهای ضخیم و صفحاتی بی‌روح و خالی که برای ورق زدن آنها تنها ۳ دقیقه وقت صرف می‌شـد و مابقی عمر آن نش.

ریه در سطل زباله سپری می‌شد. فکر می کردم اگر نشریه‌ای بخواهد ارزش آرشیو شدن را پیدا کند باید در محور محتوا ناب و پر مایه باشد. آن‌وقت دیگر نیازی به آرشیو کردن اجباری نیسـت؛ چون این مخاطب است که خود در تعامل با پدیده‌ای که دوست‌اش دارد و با آن ارتباط برقرار می کند، دست به کار می‌شود و نشریه را به دیگران هم توصیه می‌کند. دوست داشتم ساختارشکن باشد؛ باج ندهد و محملی برای حضور جوان‌ترها باشد؛ هرم قدرت در تئاتر را نادیده بگیرد؛ نسبت‌های جدید تعریف کند. گفت‌وگوهای بی‌مایه با چهره‌های تکراری را کنار بگذارد و ساده و عمیق باشد. در تلاش برای شکل دادن به روزنامه‌ای بودم که خیلی زود با مخاطبان‌اش ارتباطی دوسـتانه برقرار کند و در ورای عکس‌هـای بـزرگ و صفحه پر کن، مطالبی خواندنی و دندان‌گیر در آن پیدا شـود. کاربردی باشد و بتواند در روزگار عسرت نشریات خوب تئاتری، حتی برای ۱۰ روز هم که شـده ظرفیت‌های برپایه روزنامه‌نگاری در حوزهٔ تئاتر را بسـنجد. از منظر طراحی و قطع هم برهم زدن عادت مخاطبان هدف اصلی بود. نشریه‌ای که می‌خواهد به‌سرعت خودش را بشناساند باید در فرم و محتوا عادت‌ها را نادیده بگیرد. کار شروع شد. یک پیش تولید یک ماهه برای آماده کردن کار، بعد هم شب‌های جشنواره و حالا هم شمارهٔ پایانی. بطور طبیعی انتظار واکنش‌های متفاوت از جانب مخاطبان را داشتم. اما چند روزی که گذشت گمان کردم رسوب آسیب‌های نشریه نشریه‌های عادت شده توقعات مخاطبان از روزنامه را دچار انحراف کرده است. گروه اندکی از هنرمندان حاضر در جشنواره در برخورد با این روزنامه به امکانات فراهم آمده برای رفع نیازهایشان در زمینهٔ اطلاع‌رسانی، پژوهشی، انتقادی و... توجه نمی کردند؛ بلکه تنها به دنبال خط و نشانی از خودشان بودند. اگر نشریه عکس یا نوشته‌ای در مورد آنها – و به طور قطع نه از منظری انتقادی – داشت، احساس خوبی نسبت به آن داشتند و در غیر اینصورت نشریه را نادیده می گرفتند. این یعنی اینکه روزنامه جشنواره باید به آلبوم عکس گروه‌ها یا چهره‌ها بدل شـود. حالا شـما تصور کنید با بیش از ۱۰۰ اجرا در جشنواره چگونه می‌توان به طور منصفانه تک‌تک آدم‌ها و گروه‌ها را به شکلی که سخن رفت در نشریه دید؟ این امری نشـدنی است. چه اگر ممکن هم بود کتاب کاتالوگ جشنواره معنای خودش را از دست می‌داد. اما متاسفانه این نگاه آزارنده حتی تا آخرین شماره، ادامه پیدا کرد. اسم‌اش را می گذارم «خودخواهی فرهنگی» و درست نمی‌دانم ریشه‌های فلسفی و تاریخی اش را باید در کجای تئاترمان جستجو کنیم، اما هرچه که هست انگار این نیاز اصلی تئاتر ماسـت. تئاتر ما بیش از آنکه بخواهد از خودش بداند، یا از تئاتر دیگر نقاط دنیا اطلاع کسب کند، دلش می‌خواهد خودش را تماشاکند. تصویر خودش را با اسم و مشخصات... در هر حال این آخرین شماره از روزنامهٔ جشنواره است و تا ساعتی دیگر به خاطره می‌پیوندد. روی سخن من با دوستانی است که در سال آتی قصد دارند چنین نشریه‌ای را به چاپ برسانند. یا باید برای این خودخواهی فرهنگی چاره‌ای یافت و یا در برابرش تسلیم شد... شاید هم راه دیگری باشد.

خداحافظی با جشنواره بیست و نهم

جشنواره بیست و نهم هم به پایان رسید و امروز با شناخت بهترین‌های تئاتر ایران در بخش مسابقه صحنه‌ای به سمت جشنواره سی‌ام دور خیز می کنیم. از فردا فصل جدید تئاتر در کشورمان آغاز خواهد شد. فصل جدیدی که بخش مهمی از اجراهای آن را در بخش چشم انداز تئاتر ایران در این دوره جشـنواره شـاهد بودیم. شایسته است در این مجال از همه کسانی که به هر طریقی و به هر میزانی در برپایی این جشن تئاتری موثر بودند تشکر شود؛ از مسئولان فنی تالارها تا دبیر جشنواره بیست و نهم.

امسـال برای جشنواره خصوصا آن بخشـی که پیش از ۲۳ بهمن ماه در بخش جشنواره استانی رخ داد افراد زیادی در گیر شدند. تا پهنه تئاتر سفره گسترده‌تری در اقلیم ایران زمین داشته باشد. در انتها نیز شایسته است از اصحاب رسانه که در این مدت با پوشش اخبار به اطلاع رسانی این رویداد مهم فرهنگی و هنری همت گماردند قدردانی شود

ایرانی‌ها پیشی گرفتند

نامزدهای مسابقه بین الملل جشنواره بیست و نهم اعلام شـد و به این ترتیب با پیشی گرفتن نمایش‌های ایرانـی از نمایش‌هـای خارجی، جشـنوارهٔ بیسـت و نهم بـه پایان می‌رسـد. نمایش‌هـای «ابرهـای پشـت حنجـره» و «آنتیگونه» در راس شـمار نامزدهای این دوره جشنواره قرار گرفتند.اسامی نامزدها در بخش های مختلف عبارتنداز:

موسیقی:
آنکیدو دارش (نامه هایی به تب)ایران
بامدادافشاروهادی ثبت(عجائب‌المخلوقات)ایران
گروه موسیقی نمایش (مصائب زنان تراوا) ایتالیا

طراحی صحنه:
سیامک احصایی («ابرهای پشت حنجره» و «نامه‌هایی به تب») ایران
ماسیمو تروچانتی(لِو)ایتالیا

بازیگر مرد:
برایمو پاز(آنتیگونه)استونی
شـهرام حقیقـت دوسـت(ابرهای پشـت حنجره)ایران
حمیدرضا آذرنگ (کسوف) ایران
مسعود دلخواه (روال عادی) ایران

بازیگر زن:
بهنوش طباطبایی (ابرهای پشت حنجره) ایران
نسیم ادبی (کسوف) ایران
ناهید مسلمی (ورود آقایان ممنوع) ایران
ایلنارینولد(آنتیگونه)استونی
کولی رینومگی (آنتیگونه)استونی

نمایشنامه نویسی:
رضا گوران (ابرهای پشت حنجره) ایران
همایون غنی زاده (آنتیگونه)استونی
آرش عباسی (ورود آقایان ممنوع) ایران

کارگردان:
همایون غنی زاده(آنتیگونه)استونی
محمدرضا خاکی (روال عادی) ایران
کلودیا سوراس (لِو) ایتالیا

نامزدهای کانون جهانی منتقدان تئاتر

هیات داوران کانون جهانی منتقدان تئاتر متشکل از میشل وایسل (کانادا)، مارگرت سورنس (سوئد)، ژان پیرهان (فرانسه)، ایرج زهری و اشکان غفارعدلی (ایران) نامزدهای جشنوارهٔ بیست‌ونهم را به شرح زیر اعلام کردند:

بخش کارگردانی:
حسین پاکدل (حضرت والا)
بیتاالهیان (لابی)
مهدی محمدی (تفنگ های ننه کارا)
مهرداد کورش نیا (آخرین نامه)

نمایشنامه نویسی:
محمدچرمشیر (کمی تاب بخوریم)
حسین پاکدل (حضرت والا)
آرش عباسی (لابی)، مهرداد کورش نیا (آخرین نامه)

موسیقی:
ونداد مساح زاده (حضرت والا)
شروین شهبازی و صابر جعفری (تفنگ های ننه کارا)
عبدالله آتشانی (دختران باغهای قالی)

بازیگر مرد:
پرویز فلاحی پور (لابی)
داریوش موفق (حضرت والا)
پوریا رحیمی سامی و نوید محمد زاده (آخرین نامه)

بازیگر زن:
عاطفه رضوی (حضرت والا)
سارا سخاوت (تفنگ های ننه کارا)
نسرین نصرتی (لابی)

پایان جشنواره بیست و نهم تئاتر فجر، آغاز بازسازی اداره تئاتر

پایان بیست و نهمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر سرآغاز اتفاقات جدیدی در عرصهٔ تئاتر ایران اسـت. یکی از این اتفاقات بازسـازی و مقاوم‌سازی ادارهٔ برنامه تئاتر و خانه نمایش است. ادارهٔ برنامه‌های تئاتر که سال‌هاست تنها مکان تمرین گروه‌های مختلف تئاتری متقاضی اجراست از فرسودگی رنج می‌برد. بعد از پیگیری‌های انجام شده توسط مریم معترف، مدیر ادارهٔ برنامه‌های تئاتر، و همکاری دفتر طرح‌های عمرانی وزارت فرهنگ و ارشـاد اسـلامی قرار شد تا بنای قدیمی ادارهٔ برنامه‌های تئاتر بعد از پایان جشنوارهٔ بیست‌ونهم تئاتر فجر مورد بازسازی قرار گیرد. طبق برآورد زمانی انجام شـده بازسازی و مقاوم‌سازی بنای قدیمی اداره تئاتر و خانه نمایش یک سال به طول می‌انجامد و در طی این مدت فعالیت‌های اداره تئاتر در زمینهٔ تمرین گروه‌های نمایشی در مکانی موقت و استیجاری انجام می‌شود. با وجود اینکه خانه نمایش به عنوان یکی از سالن‌های تئاتر تهران تا یک سال آینده قابل استفاده نخواهد بود اما بازسازی و مقاوم سـازی بنای قدیمی اداره تئاتر نوید شکل گیری سـالن نمایشی جدید و استاندارد و همچنین فضایی درخور و شایسته خانواده تئاتر جهت تمرین آثار نمایشی را می‌دهد.

رویدادها

بازگشت نمایش‌های خیابانی در آخرین روز جشنواره

در حالی که بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر با برگزاری مراسم معرفی بهترین‌های تئاتر ایران در روز پنجشنبه ۲۸ بهمن‌ماه دیگر اجرایی نداشـتند، اجرای تعدادی از آثار بخش خیابانی جشنواره در روز شـنبه ۳۰ بهمن‌ماه حال و هوای آخرین روز جشـنواره بیست و نهم را تغییر داد.

انتظار صحنهٔ تئاتر برای میزبانی «کشاورز» به پایان نرسید

بسیاری از علاقه‌مندان و تماشاگران تئاتر در انتظار این بودند که بعد از سال‌ها دوری از صحنهٔ تئاتر شاهد نقش آفرینی مجدد محمدعلی کشاورز؛ بازیگر تأثیر گذار و با سابقه تئاتر ایران باشند. قرار بود این انتظار با اجرای نمایش «تماشاچی محکوم به اعدام» به کارگردانی روح‌الله جعفری در آخرین روز بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر به پایان برسد. اما به دلیل کسالت «محمدعلی کشاورز» انتظار صحنه تئاتر برای میزبانی وی به پایان نرسید.

درام ایرانی را فراموش نکنیم

گفت‌وگو با مسعود رایگان، یکی از داوران مسابقه بین‌الملل

فریبرز دارابی

مسعود رایگان از جمله هنرمندان و بازیگران با سابقهٔ تئاتر ایران است که در بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر به عنوان یکی از اعضای هیات داوران بخش مسابقه بین‌الملل به بررسی و ارزیابی آثار داخلی و خارجی حاضر در این بخش پرداخته است. نگاه و ارزیابی این کارگردان و بازیگر تئاتر ایران و عضو هیات داوران بخش مسابقهٔ بین‌الملل جشنوارهٔ بیست‌ونهم تئاتر فجر بهانه‌ای بود تا در فرصتی کوتاه گفت‌وگویی با وی داشته باشیم.

■ به عنوان یکی از کارگردان‌ها و بازیگران با سابقهٔ تئاتر ایران که در هیات داوران بخش مسابقهٔ بین‌الملل بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر حضور دارید ارزیابی‌تان از سطح کیفی بخش مسابقه بین‌الملل جشنوارهٔ بیست‌ونهم چیست؟

اگر بخواهیم درباره سطح کیفی صحبت کنیم باید بگویم که اجراها با دقت دیده شده‌اند. می‌توان گفت بخشی از آثار ایرانی توانایی برابری با آثار اروپایی را دارند. حتی گاهی نقاط قوت آثار ایرانی می‌تواند بیش‌تر از آثار خارجی باشد. این موضوع درخصوص طراحی صحنه و بازیگری صادق است. فکر می‌کنم در خصوص بازیگری، تئاتر ایران رشد قابل توجهی پیدا کرده است که این امر قابل مباهات و افتخار است. به نظر من جوشش درونی بازیگر می‌تواند نمود بیرونی هم داشته باشد و در بازی بازیگران ایرانی حاضر در بخش مسابقهٔ بین‌الملل جشنوارهٔ بیست‌ونهم توجه به نکات ریز در بازی شخصیت‌های مختلف قابل توجه است. این امر باعث خوشحالی بنده است.

■ آیا در زمینهٔ کارگردانی هم آثار ایرانی حاضر در بخش مسابقهٔ بین‌الملل توانستند رقابت مدنظر را به لحاظ کیفی با آثار شرکت کنندهٔ خارجی داشته باشند یا نه؟

در زمینه کارگردانی هم تلاش‌هایی شده است. فکر می‌کنم نیروهای جدیدی با فکرهای جدید در راه ورود به تئاتر ایران هستند که این می‌تواند نویدبخش باشد. منتها بنده از دوستان جوان یک خواهش دارم و آن این است که ابتدا از درام ایرانی کار خود را شروع کنند و بعد به درام اروپایی برسند تا لحن‌مان یک لحن همه‌گیر و فراگیر در سراسر دنیا شود. اگر دقتی دیگر در این موضوع شود فکر می‌کنم گامی که برداشته‌ایم گامی رو به جلو است.

■ سؤالی که همواره طی سال‌های گذشته دربارهٔ بخش مسابقهٔ بین‌الملل مطرح شده این است که آیا آثار ایرانی که اکثر آن‌ها طی مدت زمانی کوتاه برای اجرا در جشنواره تئاتر فجر تولید شده‌اند قادر هستند با آثار خارجی شرکت کننده که بعضا از مدت‌ها پیش تولید شده و در جشنواره های تئاتری دیگر به صحنه رفته‌اند، رقابت درستی داشته باشند یا نه؟

می‌شود رقابتی مناسب بین آثار داخلی با آثار خارجی شرکت کننده در جشنواره تئاتر فجر شکل بگیرد به شرط اینکه آثار ایرانی شتاب‌زده تولید نشوند. فکر می‌کنم در برخی آثار شتاب‌زدگی وجود دارد و آثار، یک یا دو ماه مانده به جشنواره تولید می‌شوند و شتاب‌زده به جشنواره می‌رسند. اگر اعتقاد داریم که تئاترهای تولید شده در طول یک سال آیینهٔ تمام‌نمای تئاتر ایران در آن سال هستند باید نمایش‌های شاخص اجرا شده به بخش مسابقهٔ بین‌الملل یا مسابقهٔ داخلی جشنوارهٔ تئاتر فجر معرفی شوند. پیشنهاد من این است که بعد از اتمام جشنواره بیست و نهم به فکر جشنواره سی‌ام باشیم و آیینه تمام‌نمای تئاتر ایران، ویترین زیبایی از اجراهای موفق سال و موفق در ارتباط با تماشاگر باشد.

■ آیا به نظر شما این رقابت یعنی رقابت آثار داخلی و خارجی در بخشی از جشنواره تئاتر فجر می‌تواند تأثیرات مؤثری در نگاه هنرمندان و تئاتر ایران داشته باشد؟

پویایی، تحقیق و به روز شدن از خصلت‌های یک هنرمند تئاتر و سینما است. این رقابت می‌تواند ما را در به روز کردن دانش خود کمک کند. از طریق این رقابت می‌توانیم از اتفاقات روز تئاتری دنیا با خبر شویم. به عنوان مثال بدانیم کدامیک از هنرمندان تئاتر سوئد توانسته اقبال جهانی کسب کند یا آثاری که در کشورهای مختلف تولید می‌شوند دارای چه موضوعاتی هستند. به عنوان مثال در منطقه «اسکاندیناوی» تئاتری به عنوان «تئاتر مستند» وجود دارد که با اقبال عمومی مواجه شده است اما ما چیزی دربارهٔ این اتفاقات در کشورهای دیگر نمی‌دانیم. این رقابت، در واقع رقابتی سالم، می‌تواند باعث تبادل اندیشه شود. در عین حال ما می‌توانیم در تئاتر ایران به چیزی فکر کنیم که هنرمند، کارگردان، بازیگران و طراح صحنه اروپایی به آن فکر نکند و در سادگی کامل بتوانیم رنج انسان را به صورت آگاهانه به صحنه بیاوریم.

■ به عنوان نماینده تئاتر ایران در هیات داوران بخش مسابقهٔ بین‌الملل بازخورد نمایش‌های ایرانی را در میان داوران خارجی این بخش چگونه ارزیابی می‌کنید؟

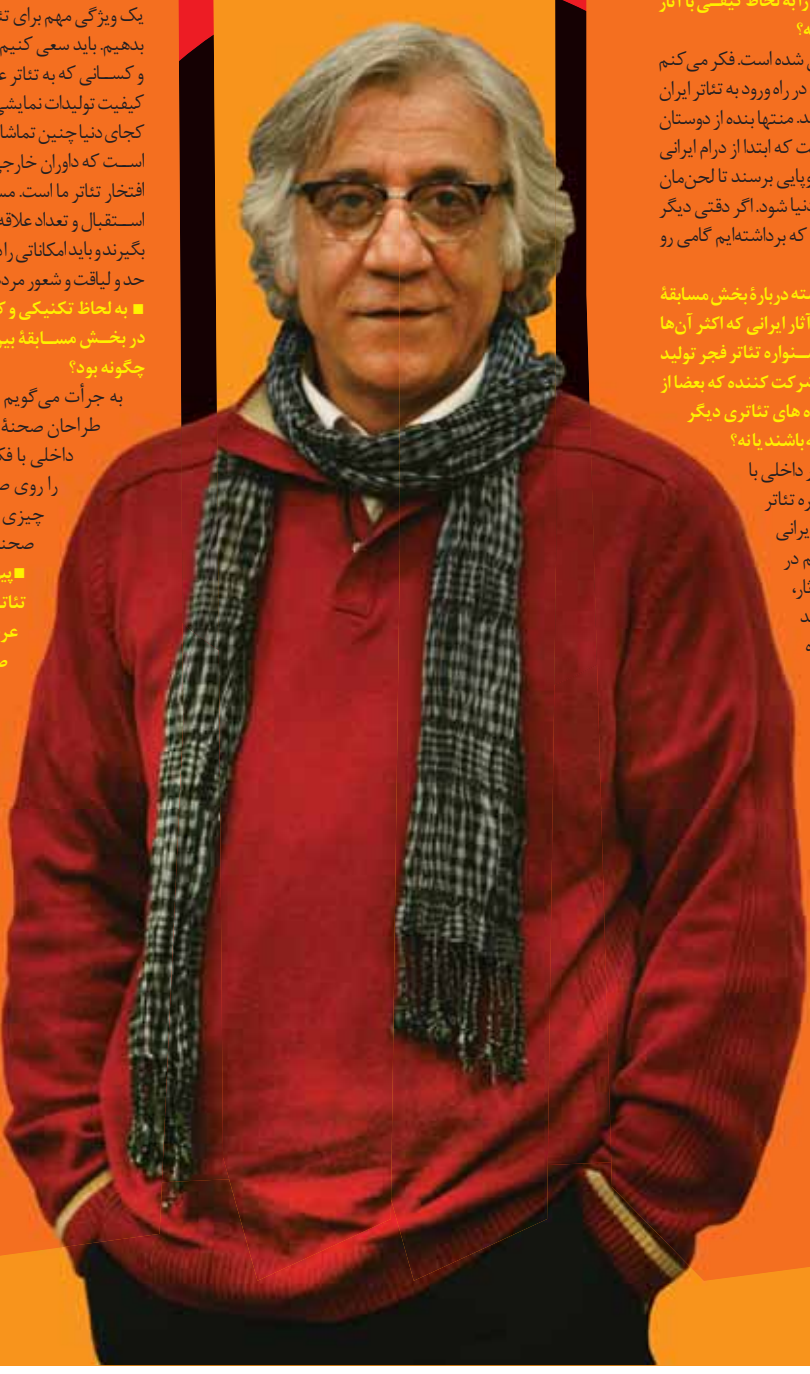
به نظرم اعجاب‌انگیز است. داوران خارجی درباره تماشاگر ایرانی بسیار صحبت می‌کنند. آن‌ها می‌گویند که در هیچ کجای دنیا این چنین تماشاگر مشتاقی را ندیده‌اند و کمتر با چنین ازدحام تماشاگری برای تماشای آثار نمایشی در جشنواره‌های تئاتری مواجه شده‌اند. سال ۸۲ وقتی به ایران بازگشتم به همراه خانم «رویا تیموریان» قرار شد یک نمایشنامه‌خوانی در کافه‌تریای مجموعه تئاتر شهر داشته باشیم. برای من بسیار اعجاب‌انگیز بود که برای تماشای یک نمایشنامه خوانی حدود ۳۰۰ تماشاگر حضور پیدا کردند. این یک ویژگی مهم برای تئاتر ما است که نباید آن را از دست بدهیم. باید سعی کنیم که به علت حضور این علاقه‌مندان و کسانی که به تئاتر عشق می‌ورزند در خصوص کمیت و کیفیت تولیدات نمایشی خود بیشتر دقت کنیم. ما در هیچ کجای دنیا چنین تماشاگری برای تئاتر نداریم و این نکته‌ای است که داوران خارجی روی آن تأکید دارند. این باعث افتخار تئاتر ما است. مسئولان فرهنگی کشور نباید این استقبال و تعداد علاقه مندان و تماشاگران تئاتر را نادیده بگیرند و باید امکاناتی را در اختیار تئاتر کشور بگذارند که در حد و لیاقت و شعور مردم ایران باشد.

■ به لحاظ تکنیکی و کیفی، بازخورد آثار ایرانی حاضر در بخش مسابقهٔ بین‌الملل در بین داوران خارجی چگونه بود؟

به جرأت می‌گویم که ما چیزی کم نداریم. دانش طراحان صحنهٔ تئاتر ما، به روز شده و طراحان داخلی با فکر خلاقه خود چیزهای بدیعی را روی صحنه به وجود می‌آورند که چیزی کم از اتفاقات روز طراحی صحنه دنیا ندارد.

■ پیشنهادتان به هنرمندان جوان تئاتر ایران که در جشنواره و عرصه‌های مختلف، آثارشان را به صحنه می‌برند چیست؟

این است که درام ایرانی را فراموش نکنند. آقای علی نصیریان، غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی، بهمن فرسی، اسماعیل خلج و تمام هنرمندانی که در عرصه تئاتر کار کرده‌اند تجلی رنج‌شان را می‌توانیم در درام ایرانی ببینیم. توصیه‌ام به جوانان تئاتر ایران این است که ابتدا به درام ایرانی بپردازند و سپس از درام ایرانی به درام اروپایی برسند.

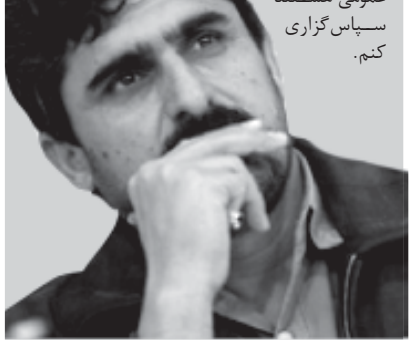


مونولوگ

یزدان عشیری، مدیر روابط عمومی جشنواره

هنرمندان، رسانه و مخاطب؛ سه ضلع تئاتر

یزدان عشیری، مدیر روابط عمومی جشنواره تئاتر بیست و نهم فجر در گفت‌وگویی کوتاه از فعالیت‌های بخش روابط عمومی و اطلاع رسانی جشنواره خبر داد: قطعا با توجه به ساختار گسترده چنین جشنواره‌ای روابط عمومی جشنواره هم باید موازی با این جریان حرکت می‌کرد تا تمام بخش‌ها را پوشش دهد. برای همین از اوایل پاییز به دعوت دبیر مدبر و جوان جشنواره هم‌زمان با آمدن به مرکز هنرهای نمایشی دعوت به کار شدم و در تمام این مدت هم اضلاع جشنواره کنار هم بودند. به جرات می‌توانم بگویم با توجه به هم‌زمانی جشنواره‌ها در بهمن‌ماه روابط عمومی سعی کرد با پرهیز از بزرگ نمایی و جعل اخبار با دیگر جشنواره‌های بزرگ در بخش اطلاع‌رسانی رقابت کند. ابزار ما هم شفافیت بود. و فکر می‌کنم در رقابت با سایر جشنواره‌ها نمرهٔ قابل قبولی گرفته‌ایم. در راستای تعامل با رسانه‌های مکتوب و صدا و سیما (شبکه‌های داخلی و برون مرزی) به گمانم موفق بوده‌ایم و این را از برخورد با افکار عمومی می‌توان نتیجه گرفت. انتشار نشریهٔ روزانهٔ جشنواره یکی از اتفاق‌های خوب جشنواره بود که با شکل و شمایل جدید و به صورت تقریبا مستقل چاپ می‌شد و سعی داشت خارج از روال کلیشه‌ای عمل کند. این نشریه با تیم تحریریه جوان و خوش فکر نشریه‌ای را در آورد که پیرامونش بحث های بسیاری شکل گرفت و خوانده شد. کاتالوگ جشنواره هم نتیجه اعتماد کردن دبیر به یک تیم جوان بود. از طرفی ما امسال بنا را گذاشتیم که بیش‌ترین مشارکت را با رسانه‌ها داشته باشیم. اما به هر حال تئاتر محدودیت فضا دارد و دست شما را برای راضی کردن همه می‌بندد ولی به هر حال اولین سالی بود که ما برای برخی نمایش‌ها اجرای ویژهٔ اصحاب رسانه و هنرمندان را داشتیم. حتما با کاستی‌هایی همراه بوده است ولی افق خوبی را پیش چشم ما باز می‌گذارد. اتفاق دیگری که برای اولین بار در این جشنواره رخ می‌دهد داوری خبرنگاران است؛ یا همچنین ایجاد پاتوق خبرنگاران در تئاتر شهر و تالار وحدت. درباره سایت جشنواره هم باید بگویم با تیم حرفه‌ای که این سایت دارد سعی شده همه خبرها مستقیم و به روز، اطلاع‌رسانی شود. حتی ما در استان‌هایی که جشنواره در آنجاها اجرا شد هم تیم رسانه‌ای تشکیل دادیم. اما تئاتر محدودیت سالن و تعداد تماشاگر دارد. در فضایی که شما ۲۰۰ خبرنگار دارید و ظرفیت سالن ۱۲۰ نفر است نمی‌شود همه را راضی کرد. شاید برای همین است که وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی از افزوده شدن به تعداد روزهای جشنواره می‌گوید و مدیر مرکز هنرهای نمایشی هم معتقد است این جشنواره می‌تواند طی یک ماه برگزار شود. اما در همین جشنواره شما ببینید که به جز کارهای خیابانی و بازار تئاتر و نمایشنامه خوانی و... ۱۶ تالار نمایشی برای جشنواره فعال شد که رقم بسیار خوبی است. در نهایت باید از اصحاب رسانه تشکر کنم که حمایت‌شان را از ما دریغ نکردند. من معتقدم سه ضلع نمایش هنرمندان، رسانه و مخاطب است. با کمک دو ضلع هنرمندان و اهالی رسانه می‌توان کاری کرد که تئاتر برای مردم به عنوان یک ضرورت مطرح شود. در انتها هم بگذارید از محمدرسول صادقی که کمک‌های فکری و راهنمایی‌هایش را از من دریغ نکرد و مهدی یوسف کیا، خانم عباس پور، خانم ساعی، آرش رمضانیان و بهرام شادان‌فر که از همکاران خوبم در روابط عمومی هستند سپاس‌گزاری کنم.



گفت و گو با جواد رمضانی، مدیر هماهنگی جشنواره

توجیه پذیر نیست که غافلگیر شویم

جواد رمضانی، مسئول کمیته هماهنگی دبیرخانه بیست و نهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر را ساعت ۲ و ۳۰ دقیقه بامداد یک شنبه اول اسفند پیدا کردیم و دقایقی درباره اقدامات این بخش جشنواره با او به گفت و گو نشستیم.

■مسئول هماهنگی جشنواره معمولا چه وظایفی را بر عهده دارد؟

مسئول کمیته هماهنگی که امسال برای دومین بار پیاپی مسئولیت آن را بر عهده داشتم، وظیفه هماهنگی تمامی بخش‌های جشنواره را دارد. به خاطر تجربه سال گذشته تلاش کردیم با هماهنگی بیش‌تری پیش برویم. برای ما پایان هر جشنواره شروع جشنواره‌ای دیگر است. معمولا بیش‌تر آثار جشنواره‌ها در دقیقه ۹۰ انجام می‌شوند اما تلاش ما این بود که برای تمامی اتفاقات و وقایع پیش بینی نشده آمادگی داشته باشیم.

■وارد کارهای اجرایی هم شدید؟

هماهنگ کردن واحدهای مختلف برنامه، عمدهٔ فعالیت ماست اما گاه هم پیش آمده که در بخش‌های اجرایی هم دخیل بوده‌ام. البته باید بگویم که در بخش اجرایی به دلیل تجربهٔ دوره‌های قبل بهترین نیروها وجود داشتند و کمتر با مشکل روبرو می‌شدیم. شخصا از جشنواره امسال راضی هستم.

■آنچه ما هم از کارگردانان شنیده‌ایم این بود که نظم دبیرخانه و احترام به هنرمندان در دبیرخانهٔ بیست‌ونهم جای تقدیر دارد.

از تعریف دوستان متشکرم. اما، شخصا اعتقاد دارم که بعد از ۲۸ دوره، برگزاری یک جشنواره باید مجموعهٔ کارها منظم باشد. توجیه‌پذیر نیست که غافل گیر شویم. برای هر اتفاقی، باید پیش‌بینی‌های لازم وجود داشته باشد. یکی از این پیش‌بینی‌های ما امکان تقلب در بلیت‌های میهمان بود که امسال حتی یک خبر درباره بلیت‌های تقلبی ندیدید...

■اما یک خبر دربارهٔ کارت خبرنگاری تقلبی خواندیم...

پس از همین فردا باید برای سال آینده در طراحی این کارت ها هم دقت بیش‌تری داشته باشیم.

■آخرین اقدامات اختتامیه جشنوارهٔ بیست‌ونهم در دست انجام است. از نقش کمیته هماهنگی در این مراسم ویژه برای‌مان بگویید

بحث اختتامیه جشنوارهٔ فجر از همان آغاز اجراها شروع می‌شود. وقتی کارها برنامه ریزی شد، باید اقدامات لازم برای برپایی دو اختتامیه تئاتر ایران و مسابقه بین‌الملل انجام شود. برای ما و هنرمندان شرکت کننده در جشنواره این مراسم خیلی اهمیت دارد و باید مراسم ویژه‌ای از آب در بیاید که شایستهٔ تئاتر ایران و هنرمندان آن باشد. معمولا بی‌انظباطی‌ها به مراسم این چنینی، لطمه می‌زند و جلوگیری کردن از آن بر عهدهٔ ماست. از نظراتی که دریافت کرده‌ایم اختتامیه پارسال به خوبی برگزار شد بنابر این امسال باید با کارگردانی «رایانی مخصوص» بهتر باشد. ایشان برای مراسم پایانی غیر از اهدای جوایز، برنامه‌های نمایشی و موسیقی در نظر گرفته است تا جشن تئاتر، شبی شاد در میلاد رسول اکرم(ص) را شاهد باشد. به خواست خدا، از همان مراسم پایانی کلید شروع جشنواره سی‌ام را با دقت بیشتر و با تدبیر مسئولان بسیار پربارتر خواهیم زد.

■در کمیتهٔ هماهنگی چند نفر هستید و از همکاری چه افرادی بهره می‌برید؟

همهٔ بچه‌های دبیرخانه و همکاران جشنواره همکاری خوبی داشتند. محسن سلیمانی؛ مسئول دبیرخانه، اسماعیل رستگار، محمدرضا جودی، نیما گودرزی، خانم‌ها: نقدی‌پور، امینی و فرشته و خیلی‌های دیگر که احتمال دارد از یادم رفته باشند.

■با چه مشکلاتی مواجه بودید؟

مشکل، همیشه هست. ما هم بی نقص نیستیم. شخصا سعی می کنم تمامی کاستی‌ها را یادداشت کنم تا سال بعد آن موارد را نادیده نگیریم. جشنواره، مواجه شدن با مشکلات است و همین چالش ها هستند که کار ما را شیرین می‌کنند.

■سخن آخر

باید از شما و همکاران نشریه روزانه جشنواره و «عظیمی» که نشریه‌ای واقعا منحصر به فرد و پر محتوا را با فرم جدید و شمارگان خوب، کار کرد تشکر کنم. ما امسال نشریه را به میزان لازم در همهٔ سالن‌ها داشتیم و شاهد پوشش خوب آن در جشنواره بودیم که یک امتیاز بالاست. باید بگویم که «عظیمی» توانست خیلی از چیزها را ثابت کند.

وحید لک، مدیر تبلیغات جشنواره

ادامه روند تبلیغات در طول سال

وحید لک، امسال مسئولیت بخش تبلیغات جشنواره را عهده دار بود. از زبان او اهم فعالیت‌های این حوزه را بخوانید: آغاز فعالیت بخش تبلیغات مصادف با اوایل مهرماه بود. از جمله فعالیت‌ها هماهنگی با مراکز شهرداری تهران و شهرداری منطقه ۱۱ بود. معاونت اجتماعی و فرهنگی شهرداری تهران همکاری خوبی با ما داشت و طی چند جلسه مواردی را پیشنهاد دادیم که در صورت‌جلسه‌ها تصویب شد و عملیاتی شد.

ما حتی از جشنواره فیلم فجر هم زودتر کار تبلیغات محیطی را شروع کردیم. ۴۰۰۰ پوستر در اتوبوسرانی و روی اتوبوس‌هایی که در خطوط اصلی رفت و آمد داشتند نصب کردیم. در بخش بعدی ما تبلیغات زیر زمینی را شروع کردیم و در ۱۶ ایستگاه مترو روی تلویزیون‌های «ال سی دی‌ها» آگهی جشنواره را پخش کردیم یا نزدیک به ۲۰۰۰ ایستگاه شهری و سازه های عابر پیاده برای تبلیغات در اختیارمان بود.

بخش دیگری که برای اولین بار رخ داد پیکی بود که منتشر کردیم و در آن سالن های تئاتر را معرفی کردیم. پیک ۲۰ در شمارگان ۲۰ هزار نسخه رایگان به درب منزل مردم فرستاده شد.

اما بحث صدا و سیما در تبلیغات جداست. آنها ماموریت اصلی و سازمانی‌شان تولید برنامه است. برای همین ما هر روز یک ساعت و نیم برنامه زنده رادیویی در رادیو فرهنگ داشتیم. آگهی جشنواره هم در شبکه‌های تلویزیونی پخش شد.

اما ما تبلیغات در سطح منطقه ۱۱ برایمان مهم بود. که شما برای اولین بار می‌بینید این‌قدر اطراف تئاتر شهر تمیز است و اجازهٔ نصب هیچ تبلیغی را نداده‌اند.

اما در نهایت این را بگویم که قصد ما پر رنگ کردن بحث تبلیغات در طول سال است. اینکه این تعاملات ادامه داشته باشد. ما الان تبلیغات را خانه به خانه آغاز کردیم و این روند را بنا داریم ادامه دهیم. امیدوارم در حوزه تبلیغات سال جدیدی برای‌مان باشد.

نگاهی به نمایش «فاوست» نوشته و کار حمیدرضا نعیمی

بازنگری به شیوه امروز

■ رضا آشفته

نمایش «فاوست» حمیدرضا نعیمی برگرفته از فاوست «گوته» است. نعیمی طبق فرآیندی که در آثار نوشتاری و اجرایی‌اش دنبال کرده است، این بار هم بر اساس دراماتورژی بر آن است تا فاوست را از منظر خود در صحنه اجرایی کند. فاوست از چند قرن پیش رویای «گوته» بوده است و او در آن زمان که مفاهیم اومانیستی و تجربی در ابتدای راه بودند و رنسانس موجبات ترقی و رفاه مادی بشر را فراهم می‌کرد، احساس شاعرانه اش به این نکته معطوف شده بود که بشر راه را به خطا خواهد رفت و این همه مدرن شدن و محور شدن انسان نمی تواند او را از این همه رنج و عذاب که دربرگیرندهٔ دوزخ انسانی بر زمین خواهد بود، برهاند.

حمیدرضا نعیمی، نمی خواهد به زمانه «گوته» برگردد بلکه بر آن شده تا با تغییراتی ظریف و بایسته همه چیز را به نفع امروز نماید. این نگره، بیانگر بر تابیدن یک نگاه تازه است. قرار است شرایطی در صحنه فراهم شود تا تماشاگر امروز، مجاب شود که برای دیدن درامی رفته که دربرگیرندهٔ مسائل درونی و فلسفی انسان امروزی است. هدف هم ارائهٔ ضوابطی است که در آن انسان با خدا ضدیت می یابد و همین زمینه ساز همهٔ مشکلات و رنج ها خواهد شد. فاوست، دانشمند در فقر و بیچارگی، عمر خود را بر باد می دهد یک آن غفلت یا حسرت، شرایط را برای او تغییر خواهد داد. این بار شیطان در قالب آدمی به نام «مفیستو» بر او ظاهر خواهد شد. فاوست حالا بر آن است رویه دیگری را طی طریق کند. او روحش را به شیطان می فروشد و این معادل با عاشق شدن اوست. به دختری پاک به نام «مارگارت» علاقه مند می شود و بر شیطان حکم می کند که وصل او و مارگارت را ممکن سازد. حاصل این ارتباط یک کودک است که آن هم بعدا کشته می شود. فاوست هم برای رسیدن با مارگارت باید برادرش را در یک دوئل بکشد. مارگارت روانهٔ زندان می شود و بعد بنابر خواست فاوست و همراهی شیطان از زندان رهانیده می شود. نعیمی، برخلاف «گوته» مارگارت را می کشد و رستگاری او را بر پایهٔ اتکای به عشق احیا نمی گرداند. او همچنین مانند «گوته» مارگارت را وادار نمی کند به مادرش معجون بخوراند که دیگر از خواب برنخیزد و بمیرد. نعیمی، همچنین بر قسمت دوم فاوست گوته تاکید می کند. اما از این به بعد کاملا فضا را مدرن و امروزی می گیرد. حالا دیگر مدرن شدن و آمدن تکنولوژی و سرایت آن در همه جا که در واقع موجبات بدبختی بشر را به گونه ای دیگر رقم می‌زند، در دل اجرا مطرح می شود. این هم فرآیندی است که در نقد مدرنیته نقش دارد. همین مساله رمز ماندگاری فاوست گوته را رقم می زند. نعیمی، هم درست به هدف زده است چراکه مسائل امروز را از طریق دست کشیدن و تازه کردن متن «گوته» مطرح کرده است. او برای این منظور فقط آنچه دل‌خواهش بوده -که این هم در به روز شدن اثر تاثیر داشته است- در متن ایجاد کرده است.

در اجرا، او همان روند قبلی را طی می کند. اگر در آنجا بطری های زیاد و تکثر صندلی، اصل می شود برای ایجاد مکان، تغییر زمان، فضاسازی، در این‌جا از نیمکت استفاده می‌شود. بنابراین تکرار این روند هم مانع از ایجاد حس خلاقه در اجرا خواهد شد. البته منظور این نیست که طراحی صحنه اشکال دارد بلکه روند کارکرد عناصر صحنه مشابه آثار قبلی «نعیمی» و «دادگر» است و این تکرار نمایانگر توقف در خلاقیت خواهد بود. حتا روند بازنگری در متون قدیمی نیز در ایجاد فضاهای نو و روایت گری های متنوع نتیجه بخش خواهد شد. در اینجا هم مشابهاتی وجود دارد که بهتر است از آن پرهیز شود. برای آن که امکانات و احتمالات زیادی برای ارائه آثار نوآورانه وجود دارد. نیمهٔ دوم اجرا هم لحنش شعاری است. به خصوص از لحظاتی که مسائل کارگران و کار و بیکاری مطرح می شود. بازی «ایوب آقاخانی» در ارائهٔ نقش شیطان دیدنی است. او با لحن و بیان متقاعدکننده یکی از تجریدی ترین شخصیت‌ها را به عینیت درمی آورد.

نگاهی به نمایش «ویتسک» نوشته «گئورگ بوخنر» به کارگردانی «دووان ایم» - کره جنوبی

حلول معنا در بدن

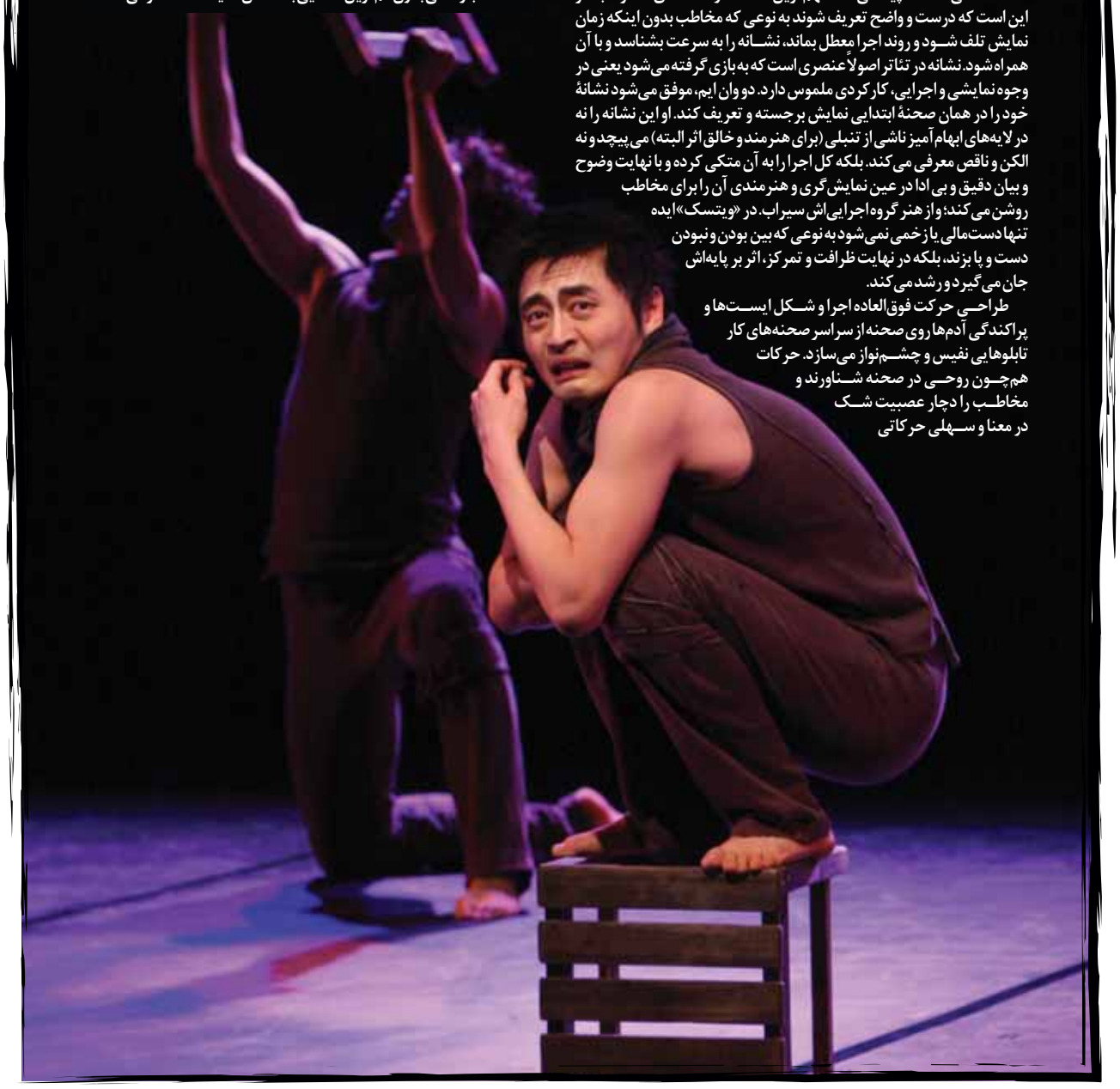
■ علیرضا نراقی

۱ نشـانه هـا در یک اثـر هنری یا بـا ارجاعات بیرونی شـناخته می‌شـوند یا در طول اثر به وجود می آیند. نشانه‌های بیرونی اساسا در نسبت با تاریخ، فرهنگ، اسطوره یا زمینه‌های اجتماعی، فهم می‌شـوند؛ در واقع اثر با اسـتفاده از آن نشانه از آگاهی مخاطب بهره می گیرد و چیزی را بیرون از عالم اثر به درونش انتقال داده و بین اثر و جهان بیرون، پیوندی آشکار ایجاد می کند. در سویهٔ دیگر وقتی نشانه درون خود اثر تعریف می‌شود، پدیـدهٔ هنری بی اینکه از معنای جمعی چیزی اسـتفاده کنـد در زمینه و یا اگر متعلق به هنرهای روایتی باشـد در روند گسـترش اثر، نشانه را تعریف می کند. در اکثر موارد این نشـانه پس از پایان اثر از بین می‌رود، در واقع دیگر نشـانه‌ها با مخاطب بیرون از فضای ارائه اثر همراه نمی‌شـوند و معنا نمی یابند. این شـیوه از تعریف نشانه به هیچ‌وجه به معنای بی اعتنایی اجتماعی یا بی تفاوتی به جهان بیرون نیست، بلکه مختصات خلاقه‌ای برای اثر ایجاد می کند تا لذت زیباشناختی علاوه بر همـهٔ رویکردها و خوانش‌های بیرونی در درون خود اثر امکانات بدیعی ایجـاد کند و از همه مهم‌تر، اثر تبدیـل به جهانی خود بنیاد و تازه گردد. نمایش «ویتسک» به کارگردانی «دووان ایم» که در بین اجراهای خارجی جشنوارهٔ فجر پدیده‌ای شگفت‌انگیز محسوب می‌شود از جمله آثاری است که نشانه را به طور کامل در درون خود تعریف و معرفی می کند. صندلی به عنوان یک نشانه در اثر معرفی و تعریف می‌شـود و در درون آن تکامل می یابد و کارکردهای صحنه‌ای و معناشناختی مختلف پیدا می کند. مهم‌ترین مسئله در نشانه‌های معطوف به اثر این است که درست و واضح تعریف شوند به نوعی که مخاطب بدون اینکه زمان نمایش تلف شـود و روند اجرا معطل بماند، نشـانه را به سرعت بشناسد و با آن همراه شود. نشانه در تئاتر اصولاً عنصری است که به بازی گرفته می‌شود یعنی در وجوه نمایشی و اجرایی، کارکردی ملموس دارد. دووان ایم، موفق می‌شود نشانهٔ خود را در همان صحنهٔ ابتدایی نمایش برجسته و تعریف کند. او این نشانه را نه در لایه‌های ابهام آمیز ناشی از تنبلی (برای هنرمند و خالق اثر البته) می‌پیچد و نه الکن و ناقص معرفی می کند. بلکه کل اجرا را به آن متکی کرده و با نهایت وضوح و بیان دقیق و بی ادا در عین نمایش‌گری و هنرمندی آن را برای مخاطب روشن می کند؛ و از هنر گروه اجرایی‌اش سیراب. در «ویتسک» ایده تنها دست‌مالی یا زخمی نمی‌شود به نوعی که بین بودن و نبودن دست و پا بزند، بلکه در نهایت ظرافت و تمرکز، اثر بر پایه‌اش جان می گیرد و رشد می کند.

طراحـی حرکت فوق‌العاده اجرا و شـکل ایسـت‌ها و پراکندگی آدم‌ها روی صحنه از سراسر صحنه‌های کار تابلوهایی نفیس و چشـم‌نواز می‌سازد. حرکات هم‌چـون روحـی در صحنه شـناورند و مخاطـب را دچار عصبیت شـک در معنا و سـهلی حرکاتی

صرفا غریزی (که در تئاتر ایران به شـدت باب اسـت) نمی‌کنند بلکه کاملا فکر شده، معنادار و پر قدرت و متبحرانه‌اند.

۲ نمایش «ویتسک» اثر «کارل گئورگ بوخنر» دربارهٔ حادثه مستندی است که طی آن شـخصی به نام ویتسک، معشوقهٔ خود را باهفت ضربهٔ چاقو به قتل می‌رسـاند. اندکی بعد از قتل، ویتسـک دستگیر می‌شود و جمله‌ای تکان دهنده از او نقل می‌شـود «خدا کند مرده باشـد، حقش بود.» آنچه بوخنر در نمایشـنامه خود مطرح کرده بررسـی فلسفی-روانشناختی طبیعت انسان است، اما با در نظر گرفتن زمینه‌های اجتماعی. هم‌زمان با عمل وویتسک دو عمل مشابه دیگر هم رخ داده بود لذا طبیعی می‌نماید که زمینه‌ها و دلایل بروز چنین خشـونتی برای بوخنر، اساسی شـود مخصوصا که در طول نمایشنامه این مهم شکافته می‌شود که ویتسک یک قربانی است؛ یک معلول از شرایطی بیمار و پر تبعیض. آنچه در اجرای کارگردان کره‌ای و طراحی او واضح است درک این فلسفه و زمینه‌شناسی است که به خوبی عینی، تصویری و نمایشی شده است. اشاره به اینکه مسئلهٔ درام بوخنر مسئله‌ای معاصر و به روز است آنچنان نیاز به ساختن و گفتن دلایل ندارد. روشن است که کارگردان کره ای با تمام تجربه‌گرایی و تفکر درون تئاتری و خود بنیاد، تحلیل دقیقی از انتخاب خود و مضمون نمایشـنامه داشته، چرا که در غیر این صورت به چنین نتیجهٔ درخشان و قابل اعتنایی دست نمی‌یافت. از سوی دیگر چنین مضمونی غنی شده از احساس‌های پر رنگ و خشن است برای همین است که اثر «بوخنر» یکی از فرازهای تئاتر اکسپرسیونیستی قلمداد می‌شـود. باز هم باید گفت که همین نکته هم در اجرا لحاظ شـده است. اجرای ویتسـک، سرشار از حلول احساسات غلیظ (و معنا) در بدن بازیگر است که مخاطب را حتی بدون کم‌ترین آشنایی با داستان نمایشنامه متأثر می کند.



سازمان- تئاتر

انجمن بین‌المللی تئاتر کودک و نوجوان

■ آران قادرپور

Assitej انجمن بین‌المللی تئاتر کودک و نوجوان با توجه به تاثیر فراگیر هنر تئاتر و نقش تعلیمی و تربیتی این هنر بر کودکان و نوجوانان شکل گرفته است. این نهاد، سازمانی غیردولتی و از اعضای وابسته به یونسکو است که از ۸۰ کشور جهان اعضایی را در خود جای داده است. ریاست آن با «ولفگانگ اشنایدر» و دبیرکلی آن با «ویکا سیمیک» است.

هدف این سـازمان گردهم آوردن سازمان های تئاتری و افراد علاقه مند به تئاتر کودک و نوجوان در سراسر جهان است. این انجمن به منظور تسهیل در امر توسعه تئاتر برای مخاطبان کودک و نوجوان و با آگاهی به این موضوع که کودکان و نوجوانان سـرمایه های آینده جهان هستند، تشکیل شد. Assitej اهداف گوناگونی دارد هم‌چون: کار بر موضوع حقوق کودکان بر مبنای تجربه های هنری خصوصا آثاری که برای این مخاطبان طراحی و خلق شده اند. تلاش برای شـناخت و پذیرش تئاتر کودک و نوجوان در جهان، تلاش برای بهبود شـرایط تئاتری کودکان و نوجوانان در سراسـر دنیا، ارتقـا دانش تئاتر برای مخاطبان کودک و نوجوان که در این راستا انجمن می کوشد توجه نهادهای بین‌المللی و مسئولان را بطور جدی به موضوع تئاتر کودکان جلب کند، ایجاد امکان آشنایی با فعالیت همکاران از کشورها و فرهنگ های دیگر و همکاری با آن ها جهت ساختن تئاتر برای کودکان و نوجوانان، کمک به تاسیس مراکز Assitej در همه کشورها که براساس اهداف و سیاستگذاری های انجمن کار کنند. این مراکز ملی باید بتوانند تمامی تئاترها، سازمان ها و مردم علاقه مند به تئاتر کودک و نوجوان را گرد هم آورند.

از سـویی دیگر این انجمن بر این ایده پافشاری می کند که وجود تئاتر در زندگی کودکان و نوجوانان امری غیرقابل اجتناب و چشـم پوشی است. Assitej انجمنی است که هم‌اکنون در ۶ قاره مراکز ملی دارد و درجستجوی هویت بخشی به تشکلی سالم، زنده و گردهم آوردن هنرمندان، مدرسان و مدیرانی است که فراتر از مرزهای فرهنگی و بین‌المللی با یکدیگر نقاط اشتراک دارند. Assitej باور دارد که تئاتر در مکانی جادویی اتفاق می افتد. جایی که نقطه تلاقی هنرمندان و تماشاگران با هم است. و امروزه در دنیایی که به سرعت در حال تغییر است، نقل داستان های زندگی آن‌طور که در گذشته بودند و آرزو داریم که باشند برای مخاطبان جوان اهمیت زیادی دارد. Assitej می داند که آینده در دستان کودکان و نوجوانان است و به نمایش در آوردن تجربه های تئاتری الهام‌بخش، ابزارهایی را برای گذر شجاعانه از این جهان جدید در اختیار آن‌ها می‌گذارد. Assitej می کوشـد تا موجب ارتقا تنوع فرهنگی شود. از هویت‌های فرهنگی گوناگون، پیشرفت های فعالانه، منظرهای فرهنگی متفاوت، درخشان و فراگیر برای کودکان و نوجوانان حمایت می کند. Assitej به گسترش هنرمندان و شبکه ها کمک می کند. از نظر این نهاد گفت‌وگوی بینافرهنگی، نوآورانه و عالی، لازمهٔ تمرین هر روزه هستند. Assitej به اندیشه و سخن هنرمندان ارج می نهد. فضا را برای کودکان و نوجوانان و برقراری ارتباطی آزاد و باز برای تبادل اطلاعات فراهم می کند تا آرا و نظرات متفاوت و فردی بتوانند شـکوفا شـوند. Assitej پایبند به تلاش های هنری، انسـان دوسـتانه و آموزشی است و هیچ تصمیم و عمل یا بیانیه ای در آن براساس ملیت، اعتقاد سیاسی، هویت فرهنگی، نژادی و مذهب نیست. انجمن بین‌المللی تئاتر کودک و نوجوان به لحاظ سـاختاری تشکیل شده از: کمیته اجرایی شامل (رئیس، سه معاون، صندوق‌دار و دبیرکل)؛ خزانه، دبیرخانه، کمیسیون ها شامل (هنری، ارتباطات و انتشارات، کنگره، امور مالی) است. از سال گذشته یک دورهٔ پنج ساله از فستیوال ها با محوریت رابطه تئاتر و دیگر هنرها در این تشکل آغاز شده است. در سال ۲۰۱۰ محور موضوعی اختصاص به هنرهای بصری و کودکان داشت در حالی که امسال تمرکز بر رقص است. البته مهلت شرکت در سمینار بین‌المللی کارگردانان به اتمام رسیده است. شهر «کلن» آلمان میزبان این برنامه از تاریخ ۴-۹ جولای ۲۰۱۱ بوده است. از دیگر برنامه-هایی که قرار است توسط این انجمن در سال جاری برگزار شود می توان به این موارد اشاره کرد:

- تئاتر شهر اولو فنلاند، نشست تخصصی بین‌المللی تئاتر که از تاریخ ۲۶-۲۳ فوریه ۲۰۱۱ برگزار می شود اشاره کرد. برنامه این همایش را می-توانید از طریق سایت ذیل پی گیری کنید: www.ouka.fi/teatteri/festival

- فستیوال بین‌المللی تئاتر و فرهنگ کودکی؛ که از ۲۶ فوریه تا ۶ مارچ در شهر «بولونیای» ایتالیا برگزار می شود.

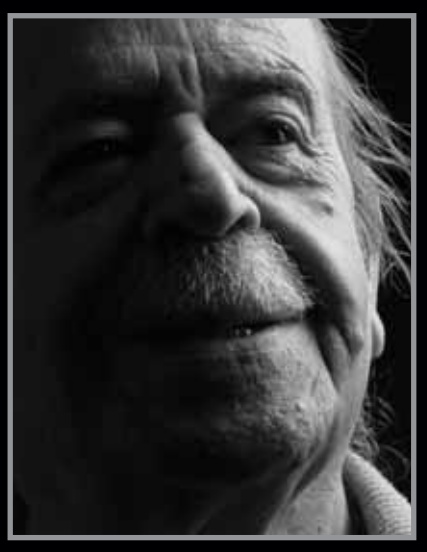
- هفدهمین کنگره جهانی شبکه پژوهش بین‌المللی تئاتر برای مخاطبان کودک و نوجوان که در تاریخ ۲۰ می ۲۰۱۱ در شهر «کپنهاگ» برگزار می شود.

کنگره جهانی Assitej و جشـنواره هنرهای نمایشـی که در سال جاری میلادی برگزار می‌شـود و می‌توان از طریق مرکز انجمن در ایران و یا با پرکردن فرم اینترنتی آن در آدرس www.assitej۲۰۱۱.info در آن شرکت کرد.

ارتباط با
انجمن بین‌المللی تئاتر کودک و نوجوان
International Association of Theatre for Children and Young People
www.assitej-international.org
زاگرب، کرواسی
تلفن: ۳۸۵۱۴۳۰۷۶۶۴ +
۳۸۵۱۵۲۲۷۶۶۴ +
فکس:
۳۸۵۱۴۶۶۷۲۲۵ +
آدرس الکترونیکی: sec.gen@assitej-international.org

تا در کنارت زانوی ادب بنشانم

امسال بخش تجلیل جشنواره تئاتر به بزرگداشت ۴ تن از اهالی تئاتر اختصاص دارد که همگی از هنرمندان با سابقه این عرصه به شمار می روند.محمد علی کشاورز،هنرمند با سابقه تئاتر که فعالیت هنری اش را از سال ۱۳۳۹ آغاز کرد و کسی نیست که او را نشناسد. محمود عزیزی متولد سال ۱۳۲۳ در تهران است.او کارگردانی چندین نمایش، نویسندگی و بازیگری نمایش های زیادی را به عهده داشته است.سپیده سپاه منصور هم چهره و نامی آشنا در این عرصه است. فریده سپاه منصور در سال ۱۳۲۶ در تهران متولد شد او فعالیت خود را با بازی در تئاترهای دانشجوئی شروع کرد از سال ۱۳۴۹ تا سال ۱۳۶۱ به فعالیت در تئاتر پرداخت و پس از آن به ایفای نقش در سینما و تلویزیون مشغول شد. اما یدالله آقا عباسی نویسنده , مترجم , پژوهشگر تئاتر است که کارنامه پر باری در همه این زمینه ها دارد.آنچه در پی می آید گفتگوی روزنامه جشنواره بیست و نهم با این عزیزان است با این توضیح اینکه به دلیل کسالت محمد علی کشاورز امکان گفت و گو با وی فراهم نشد...



علی‌نصیریان

در اواسط دهۀ سی، جوان‌هایی از هنرستان هنرپیشگی و دوستداران پراکندۀ تئاتر در کانونی به نام «هنرهای دراماتیک» جمع شدند و جدا از تئاترهای معمول و مرسوم که در «لاله زار» متمرکز بود، نمایش نوپای ایرانی و ترجمه آثار دراماتیک خارجی را در تالارهای غیرحرفه‌ای به اجرا گذاشتند و بعد که تلویزیون در تهران تأسیس و اجرای نمایش‌های تلویزیونی آغاز شد و بعد هم در دهۀ چهل، فیلم های سینمایی متفاوت با فیلم‌های ایرانی ساخته شد.

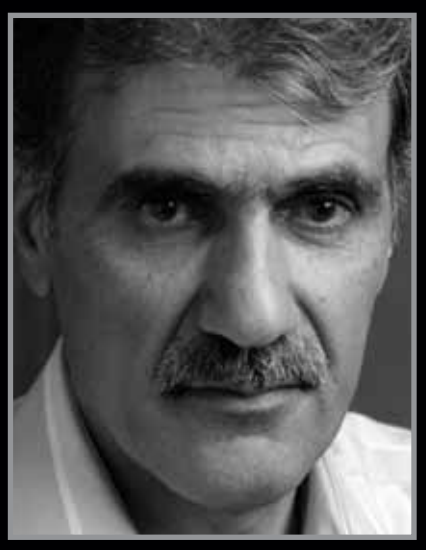
این جمع جوان و تازه نفس که رفته رفته بعضی از تحصیل کرده‌های خارج از کشور هم به آن‌ها پیوستند، تئاتر و سینمای اجتماعی با معنا و نوینی را شروع کردند که در زمان خود و پس از آن تأثیرات هنری، فرهنگی و اجتماعی غیرقابل انکاری بر جای گذاشت. بسیاری از نمایشنامه‌نویسان، کارگردانان و بازیگران نامدار دیروز و امروز از دل همین جمع بیرون آمدند.

محمدعلی کشاورز(ممدل خودمان یکی از آن هاست. مستعد، تحصیل کرده، هوش‌مند و دوست‌دار صادق هنرهای نمایشی. در یک نگاه کوتاه به کارنامۀ این هنرمند برجسته، تأثیرگذاری او در هنرهای نمایشی این سرزمین به سادگی مشهود است.

حُسن کار در جمع هنرهای دراماتیک در آن روزگار، کار مستمر گروهی در طی زمانی طولانی بود. تئاتر وابسته به گروه است. گروه تئاتر، تئاتر می‌سازد و این گروه بود که ما در آن رشد کردیم، کار کردیم، زندگی کردیم، همدیگر را شناختیم و خوب توانستیم در مقابل هم بایستیم و بازی کنیم.

همکاری با «کشاورز» همیشه برای من فرصتی دوست داشتنی بوده وهست. ادب، اخلاق و پای‌بندی به اصول و آداب کار نمایش از ویژگی‌های اوست و از آن مهم‌تر استعداد درخشان او. از آن جمع، تعداد انگشت‌شماری بیش‌تر نمانده که سرمایه‌های ملی و چهره‌های ماندگار این سرزمین هستند سلامت و سرافراز بمانند.

محمد علی کشاورز، دوستدار صادق هنرهای نمایشی



گفت‌وگو با یداله آقاعباسی

همۀ آنچه که توانسته‌ام؛ نه همۀ آنچه که خواسته‌ام

■شما سال‌هاست که کار پژوهشی می‌کنید. آن هم در زمینه‌ای که کمتر به آن توجه شده است. این جدیت نشان‌گر علاقه‌ای است؛ این علاقه از کجامی آید؟

بخش مهمی از آن کنجکاوی شخصی بوده است. از سال‌ها قبل هر کاری که انجام دادم در جهت این حقیقت بوده که بشناسم. از اواخر دهۀ ۴۰ و اوایل دهۀ ۵۰ که تئاتر را به صورت جدی در زمینه‌های مختلف کارگردانی، بازیگری و نوشتن پی‌گیری کردم همۀ کارهایم در جهت کنجکاوی‌های خودم بوده است. همه در این جهت بوده که اگر نکته‌ای پیدا کردم به صورت کتاب، مقاله و یا هر شکل دیگری در اختیار دیگران هم قرار بدهم.

■مهم‌تر از سوال قبل، چگونگی انجام این پژوهش‌هاست. شما چگونه بر مشکلاتی که در زمینۀ پژوهش در ایران است فائق آمده‌اید؟

شاید این علاقه با کار عملی و خود تئاتر گره خورده است. چون علاقه بوده دیگر به پول، به وقت، و اینجور مسائل فکر نکردم. سعی کردم کار خودم را بکنم خب در کنار این مسلما عشق و علاقه نقش پراهمیتی دارد.

■یکی از دلایل جدیت شما در پژوهش نمی‌تواند محل زندگی شما باشد که دور از تهران است؟

به طور حتم! یکی از چیزهایی که مدتی است به آن فکر می‌کنم همین موضوعی است که شما مطرح کردید. ببینید فاصلۀ محل زندگی من تا دانشگاه با تاکسی ۵ دقیقه است. دیگر در ترافیک و معضلات این‌چنینی که انسان نقشی در آن ندارد گرفتار نشدم. در واقع وقت مفید من هدر نمی‌رود. خب زندگی در تهران محاسن خود را هم دارد اما آسایش و زندگی در اینجا برای من خیلی بهتر است. در اینجا این وقت در اختیار من است که ساعاتی را با خیال راحت فکر کنم. در مجموع دغدغه‌های زندگی در شهرستان کمتر است.

■چرا با وجود این همه پژوهش‌گر تئاتر از سال‌های اوج گیری این هنر در ایران هنوز یک کتاب مرجع نداریم که مشخصا در ارتباط با تاریخ تئاتر ایران باشد؟

این فقط مربوط به تئاتر نیست ما در ادبیات و اسطوره هم یک واقعیتی را داریم به نام طلسم فراموشی. در ادبیات‌مان آمده است "ربط به جنگ ملیخای جادو و طلسم فراموشی" که این سابقۀ چند هزار ساله دارد. ما باید نگاه کنیم ببینیم در زمینۀ پژوهش چقدر زمینه کار داریم و چقدر این زمینه ها فراموش شده است.این مسئله جنبه علمی دارد. ما در زمینه نمایش‌های سنتی فقط ظاهر ماجرا را گرفته ایم. زمینه‌هایی همچون مبارزه با آفت‌های خورشید، انقلاب‌های خورشید، کمک به حاصل‌خیزی اینها همه فلسفه‌هایی بوده که در نمایش ملی ایران گم شده است. ما در نمایش ملی خودمان تنها شکل ظاهری سایه را می‌بینیم. خیلی از زمینه‌ها را نمی‌شناسیم. ما در شهر خودمان یک شخص سال‌خورده نسبت به اتفاقی که ۱۰۰ سال پیش افتاده خبر می‌دهد ولی کسی نیست که این اطلاعات را جمع‌آوری کند. این مسئله در زمینه‌های مختلف وجود دارد. تاریخ تئاتر، فلسفۀ تئاتر و تئوری تئاتر، این‌ها همه زمینه‌هایی است که احتیاج به کار دارد. من و امثال من به یک گوشه‌ای بر می‌خوریم و بعد تاسف داریم چقدر زمینه کار وجود دارد و اهمیتی به آن داده نمی‌شود.

■با توجه به اینکه هنر تئاتر هنر زنده و پویایی است شکل پژوهش در این هنر نیز متفاوت از دیگر هنرهاست. چرا از جانب شما و دیگر پژوهش‌گران در ارتباط با روش پژوهش در زمینه تئاتر کمتر اثر تالیفی یا مقاله‌ای وجود دارد؟

من واقعا به سهم خودم تلاش می‌کنم و هر کاری از دستم بربیاید در این زمینه انجام می‌دهم. مسئله این است که زمینۀ پرداختن به مسائل پژوهشی وجود ندارد. بخشی از این زمینه به آموزش ما از دبستان و دبیرستان باز می‌گردد. ما از همان ابتدا دانش آموزمان را به شیوۀ آموزش کتابخانه‌ای تربیت نمی‌کنیم. این ادامه پیدا می‌کند تا دانشگاه. یعنی دانش‌آموز و دانشجوی ما خواندن و فهمیدن را در حد حفظ کردن یک کتاب درک کرده است. این خواسته‌ای است که استاد ما از دانشجو دارد در حالی که استاد باید زمینۀ رفتن به کتابخانه را برای دانشجوی خود فراهم کند. پژوهش واقعی در کتابخانه یا سطح جامعه اتفاق می‌افتد. آموزش ما محدود شده به کتاب‌های درسی که در کنار گرفتاری‌های روزمره این مهم در کل فراموش شده است. دانش آموزان و دانشجویان ما همین زمینه را ادامه می‌دهند و همین‌ها بعدها استادهای دانشگاه می‌شوند و این وضعیت به همین شکل ادامه پیدا می‌کند.

■بر آورد سالها تدریس و کار پژوهشی در زمینۀ تئاتر را اگر در چند جمله خلاصه کنید آن جملات چیست؟

هیچ کاری نکردم و هنوز کاری را انجام ندادم که خیلی من را راضی کند.

■عکس العمل شما بعد از شنیدن خبر مراسم بزرگداشت در جشنواره تئاتر فجر چه بود؟

حقیقتا احساس می‌کنم که خیلی‌ها از من بلدتر هستند که استاد من هستند. من به این مسئله این‌طور نگاه می‌کنم که به عنوان یک نماد یا نشانه انتخاب شده‌ام نه بر حسب توانایی‌های شخصی. کسان زیادی بودند که بزرگان من هستند و من فروتنانه از آنها عذرخواهی می‌کنم.

گفت‌وگو با فریده سپاه‌منصور

هنوز خیلی چیزها را نمی‌دانم

با مرور کارنامه هنری شما به مسئله جالبی برخوردم و آن اینکه شما در دو دوره به دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک وارد شدید و در هر دو دوره درس را نیمه تمام رها کردید. دلیل این امر چه بود؟

اول اینکه با اســتادها مشــکل پیدا می‌کردم. توقع من از دانشگاه چیز دیگری بود. در دانشــکده احساس می‌کردم چیزی به من افزوده نمی‌شــود. حقیقت این بود که توقع من از دانشگاه بیش‌تر از این بود. با خودم گفتم وقتی از دانشگاه فارغ‌التحصیل می‌شوم چیز زیادی یاد نخواهم گرفــت بنابراین ترجیح دادم به عنوان یــک بازیگر بیرون از دانشگاه فعالیت کنم به هر حال وقتی انسان از دانشگاه فارغ‌التحصیل می‌شــود به نوعی به خود غره می‌شــود. الان هم در بین بچه‌هایی که لیســانس می‌گیرند این موضوع دیده می‌شــود که دیگر خدا را بنده نیستند. در هر صورت من ترجیح دادم بیرون از دانشگاه کار خودم را پی بگیرم. در مرحلهٔ بعد هم به انقلاب خوردیم و من با توجه به روحیاتم دیگر نتوانستم پشت میز بنشینم.

■ امســال قرار است مراسم بزرگداشــت شما در جشنواره بیست ونهم تئاتر برگزار شود. وقتی کارنامهٔ هنری خود را مرور می‌کنید اولین جملاتی که می‌تواند بر آورد این کارنامه باشد چیست؟

وقتی به گذشته نگاه می‌کنم می‌بینم چه چیزهایی وجود دارد که من بلد نیستم و پیش خودم فکر می‌کنم آیا به اندازهٔ کافی زمان دارم تا توقعاتم را برآورده کنم؟ آیا زمان دارم که عیب‌هایم را برطرف کنم؟ به نسبت این ۳۰ سال که من در این کار بودم چقدر کار نکرده دارم و آیا فرصتی برای انجام این کارها دارم؟

■ شما در این چند سال بین اهالی تئاتر به عنوان یکی از بازیگران اخلاق‌مدار تئاتر شــناخته شــده‌اید. احســاس‌تان نسبت به این موضوع چیست؟

ببینید در کار ما اخلاق یک اصل است. ما کار گروهی انجام می‌دهیم و اگر نظم و ترتیب نداشته باشیم سنگ روی سنگ بند نمی‌شود. من کارم را از ابتدا با تئاتر شروع کردم و تئاتر نیز یک کار گروهی است. به مرور زمان متوجه شدم هر چقدر گروه منظم‌تر گروه منسجم‌تر می‌شود و نتیجه بهتری خواهد داد. تئاتر یک هنر انسانی است نمی‌شود ما هنر انسانی بیافرینیم و به اصول آن پایبند نباشیم. در تئاتر، ما قرار نیست خودمان را نشان دهیم. اگر هدف این باشد که خدمتی انجام دهیم باید خودمان هم دارای ویژگی‌های انسانی، اخلاقی باشیم.

■ من همیشه فکر می‌کردم شما یک بازیگر کاملاً حسی هستید. اما بازی در نمایش‌هایی همچون «هتل پلازا» یا «اهل قبور» نظرم راعوض کرد و احساس کردم به تکنیک هم کاملا مسلط هستید. رسیدن به تکنیک از طریق همین بازی حسی بود؟

اتفاقــا فکر می‌کنم، حســی برخورد می‌کنم. شــاید بعد از مدتی چیزهایی که آموخته‌ام به نظر شما تکنینک بیاید. من البته خیلی به معنای این اصطلاحات فکر نمی‌کنم ولی خودم فکر می‌کنم که بیش‌تر حســی بازی می‌کنم. البته این را بگویم که من ابتدا نقش را تجزیه و تحلیل می‌کنم تا آن را بشناسم. اینکه شناسنامه نقش چیست؟ از کجا می‌آید و به کجا می‌رود. این کاری اســت که من هم در مورد فیلنامه انجام می‌دهم و هم در مورد نمایشــنامه و معمولاً بر مبنای تجزیه و تحلیل شخصیت بازی می‌کنم.

■ چرا در چند سال اخیر شما اصرار دارید حداقل سالی یک بار به روی صحنه باشید؟

من تربیت شدهٔ تئاتر هستم و از ابتدا هم با تئاتر شروع کردم. همه کسانی که مثل من از ابتدا با تئاتر وارد فضای هنرهای نمایشی شدند ترجیح می‌دهند حداقل سالی یک اجرای تئاتر داشته باشند. چون شما وقتی در سال برای یک بار به روی صحنه بروید در آنجا دست شما رو می‌شود. سینما انسان را گول می‌زند. در سینما ممکن است طی ۱۷ برداشت و با تمهیداتی بالاخره نتیجهٔ مورد نظر حاصل شود من وقتی سالی یک بار تئاتر کار می‌کنم می‌فهمم چه چیزهایی را از دست داده‌ام. آیا بدنم فرم خود را از دست داده یا صدایم طنین و آهنگ خود را دارد؟ نکته‌ای که همیشه در نظر من است این است که هنوز خیلی چیزها را نمی‌دانم و همیشه برای یادگیری عطش دارم. در عین حال هم می‌دانم که خیلی زمان ندارم. با این نگاه وقتی به سمت تئاتر می‌روم می‌دانم که در تئاتر اگر بازیگر نباشی زود دست آدم رو می‌شود.

■ چه زمانــی پی بردید که می‌توانید به عنوان بازیگر، روی صحنهٔ تئاتر بروید؟

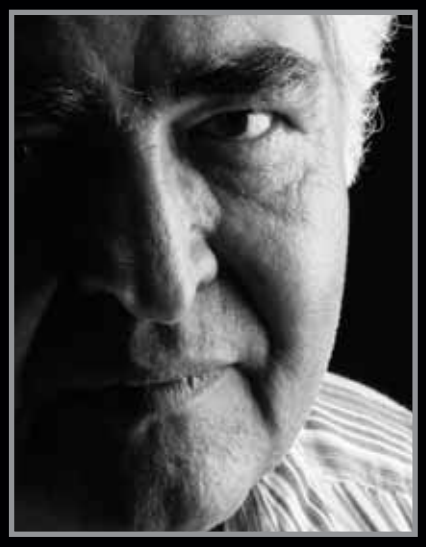
از زمان دانشــکده، چون می‌دانم شــما در جریان هستید که من طراحی صحنه می‌خواندم. اصلا هم فکر نمی‌کردم که استعداد بازیگری داشته باشــم. در همان دوران دانشکده بازی در تئاتر به من پیشنهاد شد و خب خیلی هم مورد استقبال دوستانم قرار گرفت و مورد تشویق قرار گرفتم.

■ شــما یکی از معدود زوج‌های هنری هستید در زندگی شخصی هم پایداری و ثبات داشته اید. آیا واقعا اختلاف بین زوج های هنری کمتر است؟

چرا خب مســلماً اختلاف ایجاد می‌کند. مــا هم مثل همهٔ موارد اختلاف داشتیم. آقایان هم که شکر خدا خودشان را هنرمندتر از خانم ها می‌دانند. ولی اینکه هم صنف هستیم درک متقابل بین ما بیش‌تر اســت. من اگر تا ساعت ۳ صبح سرکار باشم شوهر من درک می‌کند ولی اگر کسی باشد که از محیط این کار دور باشد مسلما نمی‌تواند با این قضیه کنار بیاید.

اولین واکنش شما بعد از شنیدن خبر برگزاری مراسم بزرگداشت شما، در این دورهٔ جشنواره چه بود؟

حقیقت این است که من می‌خواستم تماس بگیرم و بگویم از من با سابقه‌تر زیاد است. حقیقت این است که من خجالت می‌کشم چون هنوز آن‌قدر تجربه ندارم که برایم بزرگداشــت برگزار شود. نمی‌دانم! ولی فکر می‌کنم باید به یک شکل دیگر یا زمان دیگر این کار صورت می‌گرفت ولی به هر حال از همهٔ کســانی که به فکر این ماجرا بودند تشکر می‌کنم.



گفت‌وگو با محمود عزیزی

اندوه غفلت‌های تاریخی

■ شــما سال‌ها به عنوان کارگردان و مدرس تئاتر به جامعه هنری ایران خدمــت کردید. وقتی کارنامه هنری خودتان را مرور می‌کنید تحلیل و قضاوت‌تان نسبت به این کارنامه چیست؟

به هر حال خوشــحالم که تا آخرین توانم کوشــش کردم؛ هم در جهت رشــد کار خودم و هم در جهت رشد هنری که میلیون‌ها نفر در جهان برای آن کوشش می‌کنند. این که چقدر موفق بوده و کاستی‌های کارم کجا بوده را تاریــخ زندگی آدم‌هــا و آن مقطعی که در آن زندگی می‌کنند رقم خواهد زد. در این میان یک فرصت‌هایی از دســت رفت و حیف شــد. فرصت‌هایی که هیچ امکان خاصی هم نمی‌خواست مثل برنامه‌ای که ما برای راه اندازی کانون نمایش‌های آیینی-سنتی و مذهبی راه انداخته بودیم که متاسفانه تمام مسائلی که در آن مصوبه درج شده بود به فراموشی سپرده شد و تنها چیزی که از آن ماند جشــنوارهٔ تئاتر آیینی-سنتی است. این هم یکی از چیزهایی است که واقعا خیلی دلم می‌خواست چیزهایی را که فکر کرده بودیم و قرار بود تجربه‌های هنرمندان با سابقه را در آن مدون کنیم در آرشیو تاریخ تئاتر مــا بماند و دیگران بتوانند از آن اســتفاده کنند. در ادامه همین طرح برنامه دیگری در گروه نمایش فرهنگستان هنر تصویب کردیم که آن هم باز ناکام ماند یا افکاری که در مورد خانه تئاتر به عنوان یکی از اعضای هیات موسس داشتم و امثال این طرح‌ها که متاسفانه کسانی که باید نسبت به این برنامه‌ها حساس باشند عکس‌العملی کافی نشان ندادند. در واقع برخی صبر کردند تا همه کارها انجام بشود و افتخار حضور در آن کارها نصیب آنها شود. اینها همه کارهایی است که من انجام دادم که آرزو داشتم همهٔ آنها به نحو مطلوب به نتیجه برسد و افتخار آن نصیب مملکت ما بشود.

■ اتفاقاً شــما در دوره‌ای پست‌های مدیریتی هم داشتید که البته از آن دوران به نیکی هم یاد می‌شود ولی با گذشت زمان ظاهرا اتفاقاتی افتاد که دیگر پست مدیریتی هم قبول نکردید دلیل این امر چه بود؟

ببینید! یک چیزهایی هســت که دلی اســت و اموری هم وجود دارد که به امکانات بستگی دارد. این دل و امکانات هیچ موقع با هم هماهنگ نمی‌شــد که انســان رغبت کند که بگوید باز هم صبــر می‌کنیم باز هم تحمل می‌کنیم و اگر لازم اســت بیش از ۱۰ یا ۱۵ ســاعت کار می‌کنیم. به هر حال زمان را این گونه تقســیم کردند که انســان بیش از ۲۴ ساعت در روز نمــی تواند کار کند، اســتراحت کند و هم اوقات فراغتی داشــته باشــد. خب این انرژی در بخش آموزش و گســترش آموزش عالی صرف شــد. این افتخار هم نصیب من شد که در دانشگاه و دوره‌ای که من بودم کارشناسی‌ارشــد راه بیافتد. دوره دکتری هم برای اولین بار در طول ۷۰ ســال دانشگاه تهران رخ داده که ما دکتری تخصصی تئاتر داشته باشیم. هــدف ما این بود که تمام کســانی که در این زمینــه تحصیل کرده‌اند و لیسانس و فوق لیســانس تئاتر داشتند بتوانند ادامه تحصیل در دکتری بدهند که این هم به درســتی رخ نداد. درســت اســت که بخش آموزش هم یکی از اهداف زندگی انســانی است که کار تئاتر می‌کند ولی بیش‌تر در بخش عملی بود که دوســت داشــتم اگر توانی یا فکری داشتم در این زمینه صرف شود.

■ شــما یکی از اولین دانش آموختگان تئاتر خارج از کشــور بودید. در دوره‌ای که تئاتر ما بعد از انقلاب نیاز به دانش داشــت شما توانستید در تئاتر آکادمیک ما تاثیر گذار باشــید ولی به مرور زمان در این زمینه هم احســاس شد انگیزه خود را از دست می‌دهید و به سمت بازیگری روی آوردید. این به همان فقدان انگیزه بر می‌گشت؟

یکی هم مشکلات معیشتی است به هر حال من برنامه‌ای برای سینما یا کار تصویری در زندگی‌ام نداشتم چون خیلی از فرصت‌ها از سالیان دور پیش آمده بود که می‌توانستم در این زمینه هم فعال باشم و همیشه این کار را یک امر جانبی دیدم ولی به هر حال مشکلات معیشتی انسان را وادار به کارهایی می‌کند که وقت انسان را می‌گیرد. قطعا یک انسان وقتی در چند بخش تقسیم شد و در چند زمینه باید فعالیت کند در هیچ کدام آن‌طور که باید نمی‌تواند مطلوب باشد. یکی از مشکلات اساسی که تئاتر از سال‌های دور داشته ضعف امکانات برای معیشت هنرمندان تئاتر است. البته این بد نیست که هنرمندان تئاتر به سینما یا تلویزیون بروند. اتفاقاً اگر جایی هست و اســمی هست بیشتر مربوط به بچه‌هایی می‌شود که اینها دانش آموختهٔ تئاتر هستند. یکی از مشکلات اساسی ما این است که تئاتر آن‌طور که باید دیده نشده است یعنی شما نگاه کنید ما دو جشن ملی داریم که بین‌المللی هم است. یکی جشن سینماست و یکی جشن تئاتر. شما نگاه کنید هزینهٔ در نظر گرفته شــده برای سینما که یک فعالیت اقتصادی است نسبت به تئاتر چقدر است. در حالی که تاثیر گذاری تئاتر به مراتب عمیق‌تر و وسیع‌تر از سینماست.

■ دلیل این امر در ایران چیســت؟ با توجه به اینکه خود شما هم در این زمینه همان‌طور که گفتید خیلی تلاش کرده اید.

شاید به این برگردد که به هر حال ما یک غفلت‌های تاریخی در چهارچوب قانون داریم. یک بخشی از آن به بچه‌های تئاتر بر می‌گردد که می‌توانستند لایحه‌ای را تحت عنوان حمایت‌های تئاتری ارائه دهند که این کار را نکردند. دولت‌هایی که ما در این ســه دهه پشت سر گذاشتیم می‌توانستند متوجه شوند که تئاتر به عنوان یک حرکت اجتماعی تاثیر گذار، نیاز به نگاهی همراه با حمایت قانونی دارد. ما حمایت قانونی نداریم و یکی از مشکلات ما هم این اســت که هر ارگانی می‌تواند به فعالیت‌های فرهنگی ما حمله کند که بعضا ممکن است درست هم باشد ولی اشکال اساسی در اینجاست که نگاه یک نگاه تخصصی نیست. یک قانون مشخصی هم در جهت امنیت شغلی هنرمندان نداریم که یکی از مشکلات اساسی ماست.

آقای دکتر امسال بعد از مدتها بزرگداشت شما در جشنوارهٔ تئاتر برگزار شد وقتی این خبر به شما رسید عکس‌العمل‌تان چه بود؟

معمــولاً می‌گویند تو نیکی می‌کنی در دجله انــداز... به هر حال مهم نیست اگر فراموش هم شده بود. من فکر می‌کنم که بعضی از اصطلاحاتی را در فرهنگ گذشته خودمان داریم که اینها را متاسفانه استفاده نمی‌کنیم یا سعی می‌کنیم آنها را فراموش کنیم ولی واقعا کار نیکو کردن از پر کردن اســت. من اعتقاد دارم کسانی که عاشــق هستند اصلا توقع ندارند جوابی بگیرند. ما هم عاشــق تئاتر هســتیم حالا اگر کسی هم توجه نکند مسئله من نیست به هر حال یک روزی یک تخته‌پاره‌ای در یک اقیانوس متلاطم نصیب شما خواهد شد که شاید لحظه‌ای همراه شما باشد.

نگاهی به «بلاش آباد» نوشته و کار رضا جوشعار - بندر عباس

ماهی تنگ بلور

هومن نجفیان

نمایش بلاش آباد برای کودکان و نوجوانان طرح‌ریزی شده است نمایش قرار است با در نظر گرفتن روحیات کودکانه اثر مفهومی را شکل بدهد اما این مفهوم چیست؟

آیا نمایش می‌تواند آن را با بیان زیبایی‌شناسانه به تماشاگر انتقال دهد. این مفهوم بیان‌گر آن است که از دیدگاه مذهب تشییع، فردی که پرهیزگار باشد را نسبت به دیگران از جایگاهی برتری برخوردار کند. در این میان ثروت فرد هرگز عامل برتری او نیست و فقر باعث حقارت کسی نمی‌شود اما این مفهوم کلان را می‌توان به پاره‌ای کوچک‌تر نیز بخش‌بندی کرد اما ابتدا به بررسی روایت کلان نمایش می‌پردازیم و سپس در اجزاء آن کنکاش می‌کنیم پرسش نخست: این مفاهیم چگونه در روایت کلان اثر طرح‌ریزی می‌شود و ابعاد زیبایی‌شناسانه آن چگونه صورت می‌پذیرد؟ در واپسین تابلوی نمایش بازیگران در بخش آوانسن قرار می‌گیرند و نوری سبز رنگ از تماشاخانه به سوی ایشان می‌تابد (این نور نشانهٔ چیست؟) در صحنه پیش‌تر کدخدا، مردم بلاش آباد، را از آمدن مولاعلی بن موسی بن رضا آگاه می‌سازد و اینک آنان به پیشواز امام هشتم آمدند و به آن نورسبز [نشانهٔ امام رضا (ع)] احترام می‌گذارند و خوش‌باش می‌گویند. آیا درک این نشانه برای تماشاگر آسان است؛ نکتهٔ دیگر آنکه مردم دهکده به فردی احترام می‌گذارند که حضور فیزیکی ندارد. دشوارتر از آن هنگامی که نور به «علی» و «بی‌بی خاتون» می‌تابد ما مشاهده می‌کنیم که در تنگ بلور علی، ماهی سرخ پایدار می‌شود. اما چرا هنگام حضور امام (ع) ماهی سرخی در تنگ بلور پدیدار می‌شود؛ به صحنه پیش‌تر باز می‌گردیم. «علی» در حوض خانهٔ خود ماهی سرخی دارد که پس از شنیدن صدای اندوه‌گنانه علی که از غم و بی‌کسی خود شکایت می‌کند به او ندا می‌دهد که مردی خواهد آمد و گره از کار تو می‌گشاید. این گفت‌وگو برای تماشاگر قابل درک است. تماشاگر هرگز نمی‌پرسد که چرا ماهی سخن می‌گوید زیرا تماشاگر نیز مانند علی با اشیا و حیوانات در هنگام بازی گفت‌وگو می‌کند اما چه حادثه‌ای برای ماهی شکل می‌گیرد؛ به ادامه موضوع توجه فرمایید. دوستان علی هنگامی که متوجه می‌شوند او یک ماهی سخن‌گو دارد او را در حوض علی صید می‌کنند. این شیطنت کودکانه که طمع و از حسادت را با خود به همراه دارد نیز برای تماشاگر قابل درک است. اما نکته‌ای که هرگز قابل فهم نیست آن است؛ زمانی که کودکان ماهی سرخ را صید می‌کند ماهی می‌میرد. به پرسش آغازین باز می‌گردیم چرا هنگام حضور امام (ع) ماهی سرخ در تنگ بلور سبز وارد صحنه می‌شود ماهی در تنگ بلور پدیدار می‌شود. نام این رویداد چیست بیهوده با واژگان بازی نکنید! تماشاگر شما کودک و نوجوان است پس او باید از چگونگی حادثه آگاه گردد و این دانش به لذت او منجر شود. در این عبارات مقصود ما از دانش، علم نیست بلکه احساس انسان نیز گونه‌ای از دانش به شمار می‌آید. چگونه این مفاهیم در روایت خرد طرح‌ریزی می‌شود نگاهی دوباره به مفهوم کلان نمایش می‌اندازیم در مفهوم کلان نگاه شیعی است که در نهایت باعث می‌شود «گلنسا» باشنیدن داستان روستای «بلاش آباد» از پدر خود که پیش از این به علت فقر شکایت می‌کرد عذرخواهی کند. اینک به روایت خرد اثری می‌پردازیم: روایت فقیر و غنی است. کودکانی که از فقر خود می‌رنجند و توسط جامعه تحقیر می‌شوند. کودک اول «گلنسا» نام دارد و کودک دوم «علی». ما زندگی آنان را بدون در نظر گرفتن ساحت شیعی اثر بررسی می‌کنیم پدر «گلنسا» سبزی‌فروش فقیری است که دیگران او را به علت درآمد اندک او تحقیر می‌کنند تحقیر دوستان «گلنسا» به صورت خندیدن اوست و «علی» علاوه بر آنکه توسط دوستان استهزا می‌شود توسط استاد خود نیز فلک می‌شود. عمل معترضهٔ فلک زدن، هنگامی به نمایش گذاشته می‌شود که هر گونه تنبیه کودکان ممنوع است. به ادامه نوشتار توجه فرمایید آیا این احساس تحقیر شدن برای تماشاگر قابل فهم است؟ از سوی دیگر «گلنسا» و «علی» هر دو یتیم‌اند «گلنسا»، مادر و علی، پدر ندارد به گونه‌ای که پدر «گلنسا» از بی‌کسی، دختر دبستانی خود را هر روز بر دوش می‌گیرد علی نیز از فقدان پدری رنج می‌کشد آیا این احساسات برای تماشاگر قابل فهم است؟ از سویی دیگر تقابل ثروت و فقر تا چه اندازه دغدغه تماشاگر کودک و نوجوان تئاتر است؟ آیا کودک رنج‌نداری و طعم تحقیر شدن و... را می‌چشد؟ به ویژه در زمان ما که مدارس کودکان بر اساس شرایط جنسیتی آنها از یکدیگر جدا است پس چه ضرورتی دارد تماشاگر با فردی اساس همذات پنداری کند که او را نمی‌شناسد و هیچ وجه اشتراکی بین او و تماشاگر وجود ندارد. تئاتر می‌بایست بر وجه اشتراک انسان‌ها تاکید کند نه تفاوت‌های آنها؛ حتی اگر بر روی تفاوت‌ها انگشت می‌گذارد؛ در نهایت باید به سوی شباهت‌ها گام بردارد. از این رو نمایش بلاش آباد علی رغم درونمایهٔ ارزش‌مند هرگز به زیبایی‌شناسی نمی‌رسد نمایش بلاش آباد یک نمایش موزیکال است. حضور شعر و موسیقی به خوبی با یکدیگر هماهنگ است اما ادبیات ترانه‌ها برای تماشاگر قابل درک نیست. و با روشنی پیداست که شاعر ترانه‌ها، شعر کودکان و نوجوانان را نمی‌شناسد. اما ترانه‌های او به عنوان سیاه مشق قابل احترام است. «سینا امامی» طراح دکور نمایش است. این دکور از چند قطعه تشکیل شده است. که هنگامی روی هم چیده می‌شود شکل جعبه به خود می‌گیرد. و این قطعات فضای صحنه‌ای نمایش را می‌سازد و روی آن نقاشی‌هایی به تقلید از نقاشی‌های کودکانه ترسیم شده است. کارگردان در طراحی حرکات نمایش توان‌مند است به ویژه هنگامی که این حرکات با موسیقی و ترانه‌های فولکور تلفیق می‌شود. و این حرکات موزون است که باعث می‌شود تماشاگر جذبِ اثر شود.

نگاهی به نمایش «درس» نوشته «اوژن یونسکو» و کار گردانی داریوش مهرجویی

زبان؛ حکم می‌کند

رامتین شهبازی

داریوش مهرجویی از سال‌ها پیش قصد داشت نمایشی از آثار اوژن یونسکو را روی صحنه بیاورد. مدتی صحبت از اجرای نمایش «آوازه خوان طاس» بود و بعد نوبت به نمایشنامه درس رسید. نمایشنامه‌ای که مهرجویی چندی پیش آن را ترجمه کرده بود و در این سال‌ها آن را ارزیابی می‌کرد.

اجرای این نمایش، شب گذشته در تماشاخانه ایرانشهر آغاز شد و این نوشتار کوتاه حاصل اولین دیدار با نمایش مهرجویی است.

داریوش مهرجویی در نمایش «درس» تاکید خود را در نشانه‌سازی و معنارسانی نمایشنامه بر بازی بازیگران استوار کرده است. از همان اوان نمایش نشانه‌هایی را در بازی بازیگران می‌بینیم که اندک اندک چونان پیکانی ما را به درون نمایشنامه راهنمایی می‌کنند. کارگردان بازیگران را در «آوانسن» قرار می‌دهد و فضای خانه را در پس‌زمینه. در واقع مهرجویی هر عنصری که بخواهد ارتباط مخاطب با بازی بازیگران را قطع کند به انتهای صحنه منتقل می‌نماید. حتی با اینکه در قرائت مهرجویی از این متن آشپزخانه‌ای در صحنه قرار گرفته که در آن مدام خدمتکار در قاب است، اما بازی نادر سلیمانی به گونه‌ای طراحی شده که بر بازی امیر جعفری و طناز طباطبایی تاثیر نگذارد.

نوشتن درباره متن یونسکو مقالی مفصل‌تر نیاز دارد که آن را به فرصتی دیگر وا می‌نهم، اما تنها به این نکته اکتفا کنم که زبان و بحث زبان‌شناسی در این نمایشنامه نقشی اساسی برعهده دارد. کارگردان نیز می‌کوشد بر این وجه از اجرای بازیگران تمرکز کند. یعنی ما ابتدا شخصیت‌ها را با گویش آنها شناسایی می‌کنیم و بعد فیزیک آنها را درک می‌کنیم. دختر دانش‌آموز صدایی به غایت کودکانه دارد. او به کودکی می‌ماند که گویا برای بازی به منزل استاد آمده است. استاد هم که در ابتدا در مقابل دانش‌آموزش خجل است در نمایش مهرجویی دارای لکنت زبان است. او که بعدها دربارهٔ قدرت و ماهیت زبان صحبت می‌کند در ابتدای نمایش از ادای صحیح کلمات عاجز است و این درحالی است که دختر در مقابل او شیرین‌زبانی می‌کند. طبیعی است که با این طراحی مهرجویی همذات‌پنداری تماشاگر را به سوی دختر سوق می‌دهد. لکنت استاد در مقابل شیرین زبانی‌های دختر از او چهره‌ای ترسو و موجودی حقیر به نمایش می‌گذارد که حالا با فیزیک تاخوردهٔ جعفری انگارهٔ ما دربارهٔ شخصیت او کامل می‌شود.

هرچقدر که نمایش به پیش می‌رود جنگ مغلوبه می‌شود. زمانی که استاد می‌فهمد دختر قادر به درک منطق علم ریاضی نیست، او هم قدرت می‌گیرد. فیزیک تاخورده‌اش راست می‌شود و لکنت کلامش برطرف می‌شود. در عوض دختر به سمتی می‌رود که دیگر نتواند سخن بگوید. او دچار دندان درد می‌شود. حالا آسیب‌پذیری شخصیت‌ها با یکدیگر جا به جا شده است. دختر در مقابل استاد، مرعوب می‌شود و استاد که متوجه می‌شود می‌تواند با قدرت زبان، بازی را در دست بگیرد و بر دختر چیره شود همانند بلبل به سخن گفتن مشغول می‌¬شود و در نهایت نیز دختر را می‌کشد.

یونسکو در این نمایشنامه دو مقولهٔ مختلف از زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی را مورد مداقه قرار می‌دهد. نکتهٔ اول این است که آدم‌ها بر سر ریشهٔ مفهومی معنا، با یکدیگر مشکل دارند. در درس ریاضی، استاد و شاگرد به یک زبان سخن می‌گویند، اما معنا مشخص نیست. یعنی هر یک از منطق ریاضی، داده‌ای جداگانه در ذهن می‌پرورانند.

در بحث زبان‌شناسی، داستان فرق می‌کند. آنها به ظاهر بر سر معنا به توافق رسیده‌اند، اما واژهٔ مشترکی را برای بیان آن یافت نمی‌کنند. البته در بخش دوم دختر بر اثر دندان درد قدرت تکلم نخستین خود را از دست می‌دهد و تقریبا خاموش می‌شود و استاد که خود را یکه‌تاز میدان می‌بیند بر او یورش می‌برد و این قدرت زبانی را تا آنجا به کار می‌گیرد که دختر را می‌کشد. حالا که می‌توان بر سر معنا اتفاق نظر داشت استاد از برتری خود در سخن گفتن سود می‌جوید.

این بازی زبانی و زبان‌شناسی در نمایشنامهٔ یونسکو به خوبی خود را می‌نمایاند. اما در نمایش مهرجویی با بازی خوبی که بازیگران ارائه می‌دهند به دلیل رویکرد بیش از حد مهرجویی به وجه کمیک نمایشنامه در میانهٔ اثر، گم می‌شود. شخصیت استاد در نمایشنامه یونسکو مرموزتر است. اتفاقا جالب است که مهرجویی در شروع نمایش چراغ‌های خانه را یک به یک روشن می‌کند و آکسسوار را چونان عکسی در قاب می‌گیرد و این نکته بر مرموز بودن خانه تاکید می‌کند، اما با ورود استاد، از همان ابتدا به نیت او درباره دختر آگاه می‌شویم. یونسکو هم در دستور صحنهٔ نخستین به این نکته اشاره می‌کند که همه چیز در تغییر رویهٔ استاد و شاگرد باید بطئی باشد. اما گویی مهرجویی صلاح دیده که این تغییر را یک‌باره در شخصیت‌ها عیان کند.

نگاهی به نمایش «ابرهای پشت حنجره» نوشته و کار رضا گوران (اقتباسی از نمایشنامه "ماریانا پینه دا" اثر لورکا)

مرگ درد دارد

آزاده سهرابی

نمایش «ابرهای پشت حنجره» به کارگردانی رضا گوران ممکن است با توجه به سلیقهٔ من مخاطب نباشد، اما؛ از آن دست اجراهایی هم نیست که بتوان نسبت به آن بی‌اعتنا بود. حتی اگر رد پای لورکا را در این نمایش کم ببینیم. به هر حال این نمایش برگرفته از نمایشنامهٔ «ماریانا پینه دا» است. یکی از ۵ اثر مهم لورکا که اتفاقا آن را پیش از «خانه برناردو آلبا»، «عروسی خون» و «یرماست» نوشته است؛ در سن ۲۶ سالگی. لورکا تمام آثارش برگرفته از خشم و جنون اسپانیای در جنگ و انقلاب است. در آثارش می‌کوشد از یک سو طبقات اجتماعی جامعهٔ در هم تنیده و در عین حال از هم پاشیدهٔ اسپانیا را منعکس کند و از سوی دیگر با جسارت در دل این واقعیت‌پنداری، به رئالیسمی شاعرانه دست یابد. او شاعرانگی، تخیل و واقعیت را در هم می‌تند تا در نهایت از زخم‌های جامعه‌اش بگوید. زخم‌هایی که اکثرا، زنان نمایشنامه‌های لورکا را نشانه می‌رود. زنانی که با عشق، پیش می‌روند و قربانی خشونت می‌شوند. نمایشنامه «ماریانا پینه دا» هم از این قاعده مستثنی نیست؛ اما اقتباس گوران از این نمایشنامه جرح و تعدیل‌هایی به همراه دارد. در اثری که گوران از این نمایشنامه روی صحنه آورده است ماریانا، جزو زنان مظلوم و محروم جامعه است و مثل همهٔ زنان آثار لورکا رنج می‌کشد. رنجی که او را به تاریخ اسپانیا گرهی ناگشوده می‌زند. با این وصف در «ابرهای پشت حنجره» بیش از فضایی شاعرانه، این خشونت است که روی صحنه رخ می‌دهد. اما نه خشونت به معنای عیان کردن درد و رنج روی صحنه؛ بلکه او رنج را به وادی استعاره‌ها می‌کشاند. صحنهٔ خالی که تنها سه صندلی آهنی روی آن خودنمایی می‌کند و نرده‌بام‌های آهنی که تا سقف بالا رفته‌اند. این نرده‌بام‌ها، تنها راه ورود و خروج بازیگران هستند و همین نکته اثر را آن‌قدر استلیزه کرده که شاید از زندگی عادی و واقعی عاری باشد و چندان در کلام و میزانسن هم نشانی از شاعرانگی نیست. این یک بازخوانی دیگرگونه از لورکا و شخصیت زن قهرمان اوست. زن قهرمان لورکا که به واسطه عشق خطر می‌کند و در جمع انقلابیون راه می‌یابد به ناگاه تبدیل به متهم ردیف اول یک جریان انقلابی می‌شود. همین خط در نمایش رضا گوران هم دنبال می‌شود اما در سکوت، در رفت و آمدهای بازیگران از سقف به پایین و بالاعکس. گوران می‌کوشد بیش از شاعرانگی، آشفتگی ذهن زن نمایش و دنیای پیرامونش را نشان دهد. رویاها و خاطرات این زن از همان راه به ذهن «ماریانا» وارد و خارج می‌شوند که بازجو و زن راهب که او را زندانی کرده‌اند از همان راه، رفت و آمد دارند. به دیگر معنا این استعاره بیشتر از آنکه شاعرانه باشد (و مگر قرار است شاعرانه باشد؟) شبیه بازنمایی یک هذیان می‌ماند. انگار «ماریانا» در خودش حبس شده است. همین تاویل اثر است که در وهلهٔ اول اثر را به دنیای مدرن نزدیک می‌کند و از رئالیسم شاعرانه دور.

به اینها اضافه کنید بازی‌های در سکوت که کنترل ریتم نمایش را به عهده دارد، باندآژهایی که مدام بر دست و پا و گاه پیکرهٔ بازیگران پیچیده و باز می‌شود(فرقی ندارد آن شخصیت یک انقلابی باشد یا یک زندانبان. چون در چنین جریان انقلابی همه، زخم بر پیکرشان می‌نشیند) تکرار تابلوهای نمایش، بازی‌های کاملا در چهارچوب و حتی دکوپاژ سینمایی حاکم بر فضا اثر را بیش‌تر از هر چیز به نمایشی مدرن ترجمه می‌کند تا اینکه ما دنبال قدم‌های لورکا یا شاعرانگی یا رئالیسم در اثر بگردیم. فکر هدایت شدهٔ کارگردان در پس‌زمینهٔ اثر خود را به رخ می‌کشد؛ از صحنهٔ ایستادن بازیگر زیر باران تا تک جملهٔ آخر نمایش که قهرمان زن در مقابل شنیدن زمان اعدامش تنها به گفتن یک جمله بسنده می‌کند: «مردن درد دارد؟» همین قدر تلخ و در نا امیدی به پایان می‌رسد. تنها روزنهٔ سلول ذهنی زن هم بسته می‌شود(جای خالی مردی که او عاشقش است، بسته می‌شود و نمایش هم به پایان می‌رسد) لورکا نیز تلخ می‌اندیشد و در انتهای نمایشنامه‌هایش تراژیک‌ترین اتفاق‌ها می‌افتد اما قبل از پایان، تکاپویی در سراسر نمایش هست که باعث می‌شود درهای ناامیدی به تمامی بسته نشود. اما در اثر گوران از آنجا که تکاپو در طول اثر جریان ندارد، و گویی از آغاز سرنوشت رقم خورده است، مرگ، پایان ناامید کننده‌ای است. همین است که ما را بیش‌تر مجاب می‌کند دنبال رد پای لورکا در این اثر بگردیم. حتی اگر نام شخصیت اصلی آن «ماریانا» باشد؛ اسپانیای دوران لورکا بستر وقایع باشد؛ هم از عشق در آن سخن گفته شود و هم مرگ. اما چه کسی گفته این اثر از آن لورکاست؟ یا باید باشد!

به هر روی در یک نگاه مستقل از لورکا و رضا گوران باید گفت این اثر از آن رو قابل اعتناست که کارگردان می‌داند از صحنه چه می‌خواهد. بازی‌های در چهارچوب از ویژگی‌های برجستهٔ اثر است. شهرام حقیقت دوست، ندا مقصودی، مهدی پاکدل، بهنوش طباطبایی و کاوه قائم، در این چهارچوب حرکت می‌کنند، تا کارگردانی، طراحی میزانسن، طراحی صحنه، بازی‌ها و متن در یک انسجام قرار بگیرند.

نگاهی به نمایش «آکواریم هوا» نوشته و کار یاسر خاسب

تعمق در آب

مهدی نصیری

یاسر خاسب، از معدود کارگردان‌های جوانی است که به محض ورود به حیطهٔ فعالیت‌های حرفه‌ای، سبک و شیوهٔ کارش را به خوبی پیدا کرده و موقعیتش را به عنوان یک کارگردان و هنرمند خلاق تثبیت نموده است. در واقع آنچه باعث موفقیت آثار «خاسب» در اجرا هایش شده، کاملا به شناخت و علاقه او به سبک کار و استمرار تولید آثار مشخص و مربوط به دغدغه اش در سال‌های اخیر مربوط است. خاسب، استعدادهایش را به خوبی می‌شناسد، با مولفه‌ها و عناصر سبک و شیوه کارش کاملا آشناست و از همه مهم‌تر اینکه پشتوانه‌های لازم برای قرار دادن محتوای مطلوب در ظرف خلاقیت‌های نمایشی‌اش را دارد. پیش از این «هدیده مرموز»، «عجیب ولی واقعی» و «گل» را از «خاسب» دیده‌ام و حقیقتا هر سه این آثار را به عنوان اجراهای کامل واجد ویژگی‌های زیبایی شناسانه می‌شناسم. اما معتقدم که «اکواریوم هوا» نتوانسته به خوبی آثار قبلی «خاسب» را تکمیل کند و در ارتباط با مخاطب هم اثر کاملا موفقی باشد. زایش، تولد و بحران زندگی مثل همیشه موضوع اصلی نمایش را به خود اختصاص داده است. باز هم جهان پیش از تولد تصویر می‌شود و خاسب در مقام بازیگر تمام تلاشش را برای بازسازی این فضای غریب و در عین حال جذاب و سحر کننده به طور مطلوب به انجام می‌رساند. پیش از این البته منبع زایش و زنانگی به نوعی مورد توجه قرار گرفته و استفاده خوب از ویدئو این حضور را با توجه به آنچه در ادامه می‌بایست اتفاق بیفتد تا اندازه‌ای تکمیل می‌کند. اما علی‌رغم اینکه «خاسب» با «اکواریوم هوا» همچون گذشته در خلق ایده‌های ناب نمایشی موفق بوده، در انطباق این فرم نمایشی با محتوا و ژرف‌ساخت عمیق و ناب (چنانکه در دیگر آثارش وجود داشته است) چندان موفق نبوده است. به همین دلیل نمایش بیش از آنکه یک اجرای کامل زیبایی شناسانه باشد، مجموعه‌ای از جذابیت‌های حرکت و فرم‌های زیبای نمایشی را به اجرا می‌گذارد. در حقیقت شاید مهمترین آسیبی که «آکواریوم هوا» به آن دچار است، وابستگی زیاد آن به تحرک و جذابیت‌های حرکت باشد. همین ویژگی چنانچه با محتوا و ژرف‌ساخت در انطباق قرار نگیرد اجرا را به سمت یک سیرک تماشایی و دیدنی گرایش می‌دهد. به نظر می‌رسد که این نمایش در پیوند حلقه‌های متعدد اجرایی حفره‌های بزرگی دارد. منظور از این حفره‌ها که زنجیره ارتباط و یک‌دستی اجرا را دچار نقص می‌کند خلاهای اجرایی در روایت نمایشی است. بر این اساس به راحتی می‌توان متوجه شد که نمایش به صورت پیوسته روایت نمی‌شود یا اینکه دست کم پیوستگی و یک‌دستی آن به واسطه برخی کاستی‌ها و جای خالی ایده‌های مورد انتظار در اجرا، به هم خورده و از دست رفته است. اکواریوم هوا، و اصلا ایدهٔ اصلی اجرای آن ظاهرا ظرفیت‌های زیادی برای تبدیل شدن به یک تئاتر کامل را در خود دارد. زنانگی، زایش و تولد، آب، پرواز، معلق بودن در خلا و... فضاها و نشانه‌های معنایی هستند که می‌توانستند با قرار گرفتن در یک شبکه منسجم و هدف‌مند (حتی در همین محدودهٔ زمانی ۳۰ دقیقه‌ای) همه کاستی‌ها و کمبودهای اجرای «خاسب» را جبران کند. بررسی و ارزیابی کارنامه آثار «خاسب» هم نشان می‌دهد که او توانایی تکمیل اجرا و انجام این کار را دارد. اما ظاهرا آنچه که باعث شده نمایش به این مهم دست پیدا نکند و تکرار موفقیت‌های پیشین او نباشد، شتاب‌زدگی در تولید و اجرای نمایش بوده است. اکواریوم هوا، در مدت زمانی کوتاه اجرا می‌شود و در همین فرصت زمانی مناسب جذاب و دیدنی است. اما باید اعتراف کرد که با آنچه از «یاسر خاسب» می‌شناسیم این نمایش می‌توانست بسیار موفق‌تر و مطلوب‌تر از آنچه که هست اجرا شود.

حرفه: کارگردان

الیزابت لوکنت

■ تارا فاتحی ایرانی

لوکنت در سال ۱۹۶۸ به عضویت گروه تئاتر تجربی ریچارد شکنر (The Performance Group :TPG) درآمد. پس از همکاری با شکنر در آثار متعدد و اجرای آن ها در Performing Garage نیویورک (محل دائمی اجراهای گروه) لوکنت به عنوان جایگزین شکنر وظیفهٔ کارگردانی در گروه را عهده‌دار می‌شود. پس از مدتی به دلیل دغدغه های متفاوتش با شکنر، که وارد حیطهٔ تحقیقات هنر اجرا و ریشه های آن شده بود، لوکنت و اسپالدینگ گری و برخی دیگر از اعضای TPG گروه جدیدی به نام Wooster Group شکل می-دهند و کار خود را با تریلوژی «سه مکان در رودآیلند» که بر اساس خاطرات کودکی اسپالدینگ گری، است آغاز می کنند. لوکنت از سال ۱۹۷۵ تا امروز فعالانه به عنوان کارگردان و سرپرست «ووستر گروپ» فعالیت کرده است.

اعضای ووستر گروپ، به دلیل ساختار شکنی هایشان بر متون تئاتری متعارف و استفادهٔ گسترده از تکنولوژی در صحنه و روند معکوس‌شان در شناخت هویت اجرا به شهرت رسیده اند. بررسی آثار لوکنت، بدون در نظر گرفتن ماهیت کار جمعی و گروهی در ووستر گروپ معنایی ندارد. آنچه او کارگردانی می کند همه برگرفته از انگیزه های خلاقانهٔ تک تک اعضای گروه است که طی روند تمرینات توسعه می یابد و به یک اثر کامل تبدیل می شود. روند شکل گیری هر اجرا حدود دو سال به طول می انجامد و در این مدت تمام اعضای گروه اعم از اجراگران، گروه فنی، طراحان، دراماتورژها، مترجمین و بخش اداری گروه در شکل گیری خلاقانهٔ اثر نقش دارند. سپس با هدایت لوکنت پاره های به دست آمده از روند تمرینات به یک کل منسجم و قابل ارائه تبدیل می شوند.

تلویزیون ها، صفحه های نمایش پلاسما و میکروفون هایی روی پایه های فلزی به اجراگران کمک می کنند که عمل بازیگری را با استفاده از عناصر تکنولوژیک نمایش دهند تا تصویری مخدوش از بدن انسان و نیز هویت انسانی نشان دهند. استفاده از شکل های مختلف نمایشی نیز از دیگر ویژگی های کار «ووستر گروپ» است. فنون نمایش ژاپنی، نقالی با صورت های سیاه شده، وودویل و بورلسک، رقص معاصر و فیلم های عامه پسند همگی در آثار «ووستر گروپ» به کار می روند. آن ها با تأکید بر بدن هایی که ویژگی های نژادی، تاریخی و جنسیتی متفاوت و مختص به خود دارند، ناتوانی خود را نیز در ارائهٔ هویتی نو و جایگزینی بر هویت کهنه شده و اجباری آن ها نمایش می دهند.

آن ها برای نمایش طبقات نابرابر اجتماعی، سنت نقالی با صورت سیاه شده را به نژادپرستی در جامعهٔ آمریکایی پیوند می دهند و حضور کم‌رنگ زنان را در متون تئاتری رسمی زیر سؤال می برند و نقش تکنولوژی را در ساختن بدن انسان و درمان زدگی آن در جامعهٔ پسا-ایدز بررسی می کنند. استفاده از این عناصر را در آثار مختلف آن ها از جمله (۱۹۸۴) To (۲۰۰۲)، (Just the High Points ...) LSD You the Birdie (برداشتی از فدر راسین) و نیز بر داشت های «ووستر گروپ» از نمایشنامه های امپراتور جونز و «گوریل پشمالو»ی اونیل می توان دید.

استفادهٔ ووستر گروپ از جلوه های چند رسانه ای به نوعی تکنولوژی-محور بودن ناخواسته است همان طور که کل آثار گروه ناخواسته نمایش-محور است. به این معنا که آن ها تنها راه نشان دادن هویت در جوامع رسانه محور و پسا صنعتی امروز را در نمایشی بودن آن هویت می دانند اما خودشان نیز میل و علاقه ای به این حقیقت و پذیرفتن آن ندارند و با جلوه های پادآرمان شهرانه ی موجود در آثارشان در ماتم این حقیقت و تقبیح آن هستند. آن ها نمایشی بودن را تراژدی ناگزیری در جهان امروز (و آینده) می دانند.

۱) (۲۰۰۵) Mitter, Shomit, Shevstova, Maria
Fifty Key Theatre Directors, Oxon, Routledge

یک سوال، چند جواب

تئاتر حرفه‌ای، تئاتر آماتور

■ زهرا شایان فر

یک سوال سال‌هاست که از سوی دست‌اندرکاران تئاتر مطرح می‌شود که آیا تئاتر مقوله‌ای صرفا هنری است و یا یک شغل محسوب می‌شود و بارها دیده‌ایم که در تعریف شرایط، از حوزهٔ تئاتر، تئاتر حرفه‌ای، تئاتر آماتوری و هزاران واژهٔ متفاوت دیگر استفاده شد. تا خواست و نیاز خانواده‌ای چند هزار نفره را هنر- صنعتی که به آن مشغولند درک شود. سوالمان را با تعدادی از هنرمندان تئاتر در میان گذاشتیم که غریب به اتفاق شان عوامل بیرونی را زیر ساخت مورد نیاز برای تعریف حرفهٔ تئاتر معرفی کرده‌اند.

هوشنگ هیهاوند: اگر عیار سنجش کار حرفه‌ای برای‌مان معیارهای حرفه‌ای گری در جهان باشد، نه تنها آماتور هم نیستیم که به آن نزدیک هم نشده‌ایم با این معیارها تئاتر ما تنها برای سرگرمی است. در کشور ما ملاک‌های حرفه‌ای بودن چیزهای دیگری است و با دیگر کشورهای جهان فرق دارد. در مرحله‌ای به سر می‌بریم که مشکلات تئاتر در سطحی است که هنوز برای مطرح شدن این مبحث، سیستم و روش مستقل هدایت و آموزش بازیگر و کارگردان، سطحی است. اینها باعث می‌شود اصلا نفهمیم که کجای ماجرای سه گانهٔ تئاتر قرار داریم. به همین دلیل است که تئاتر تخت‌حوضی و تعزیه ما هنوز تکان نخورده است. آماتور در این تعریف به معنی کم بودن دانش نیست بلکه به امرار معاش، وابستگی به ارگان‌های دولتی و خصوصی و... است.

سیمین امیریان: تئاتر ما در بخش‌های حرفه‌ای، آماتور و آکادمیک و تجربه تقسیم می‌شود. تفکیک این مرتبه‌ها براساس سابقه کار و دانش فرد تعریف می‌شود. اما به هیچ وجه برخوردی که باید با یک هنرمند یا اثر حرفه‌ای صورت بگیرد وجود ندارد. بیست و اندی سال است که در این حوزه کار کرده‌ایم اما رفتاری که با ما می‌شود با یک دانشجوی تازه از گرد راه رسیده فرقی ندارد. وقتی اینها را مشاهده می کنم دیگر بی‌خیال مسائل اساسی می‌شوم و می گویم خوب این‌طور است و طور دیگری نمی‌تواند باشد.

منوچهر اکبرلو: از آنجایی که در حال حاضر تولید تئاتر وابسته به نهادهای دولتی و نیمه دولتی است طبیعی است که نمی‌توان سخن از تئاتر حرفه‌ای به میان آورد. گرچه از سوی مدیران تئاتر حرکت‌هایی در جهت اصلاح این روند هستیم تا به جز مسئله نظارت‌های کلی و توجه به زیرساخت‌های بنیادین مانند ساخت سالن، تمامی مراحل تولید تئاتر توسط گروه‌های تئاتری انجام پذیرد. گروه‌هایی که به صورت تمام وقت درگیر تولید دائم هستند و تمامی مراحل تولید تئاتر از تولید ایدهٔ اولیه تا اطلاع‌رسانی و فروش بلیت توسط عوامل همین گروه‌ها انجام پذیرد. تا زمانی که به چنین وضعیتی نرسیم تئاتر حرفه‌ای ایجاد نخواهد شد و همه ناراضی خواهند بود. مدیران گله می کنند که به اهداف خود نمی‌رسند و اهالی تئاتر همواره چشم انتظار حمایت‌ها و کمک‌های دولتی می‌مانند.

حمید پورآذری: تئاتر ما، تئاتر ایران، توانایی حرفه‌ای بودن را به لحاظ آدم‌ها و کارهایی که می کنند دارد اما، مشکل از جایی شروع می‌شود که تفکر مدیریت که به بدنه تئاتر منتقل می‌شود باید حرفه‌ای باشد بحث سیاست‌گذاری و نگاه کلان است که می‌بایست به عنوان حرفه به شمار رود و هنرمند تئاتر زندگی‌اش را بگذارند مهم‌تر از آن این است که تفکر حرفه‌ای داشته باشیم. در این تفکر پولی که می گیری مهم نیست بلکه جدیت کاری که انجام می‌دهی اهمیت پیدا می‌کند.

با فقدان آن هر کاری که می کنیم آب در هاون کوبیدن است بی‌برنامه بودن، یک کارگردان و بازیگر را هم بی‌برنامه می کند همه چیز شکل ظاهری به خودش می گیرد. آدم‌های دیگر هم می گویند چرا کار را سخت کنیم، پول‌مان را می گیریم و می‌رویم یک کارگردان، طراح یا نویسنده در مجموعه هنری باید فارغ از دغدغهٔ گذران زندگی کار کنند تا دست به هر کاری نزنند چنین مسئله‌ای را تنها در سطح کلان باید دید بازیگر اگر تامین باشد دیگر چند کار را با هم نمی‌پذیرد. الان بحث آمار بیش‌تر از عمق و کیفیت اهمیت پیدا می کند و ارزش آدم‌ها در حد اسم‌شان است و بقیهٔ مسائل فرد در نظر گرفته نمی‌شود. نیروی انسانی مفیدی که در جشنواره و اجرای عمومی دیده می‌شود و کارهای خوب و خلاقه‌ای که تولید می‌شوند نشان از وجود نیروی بالقوهٔ حرفه‌ای دارد.

پیام عزیزی: فکر می کنم تئاتر حرفه‌ای در ایران نداریم چون گروه ثابت و دارای سالن باید بتوانند به صورت حرفه‌ای از آن ارتزاق کنند. اما از سویی دیگر تعریف دیگری در ایران وجود دارد تئاتر حرفه‌ای معنی تئاتر پیشکسوت می‌دهد. افرادی که سال‌هاست کار می کنند و مدام اجرای موفق داشته‌اند. تئاتر آماتور هم با تئاتر دانشگاهی مترادف شده است. این مترادف شدن درست نیست. گاه در تئاتر دانشگاهی خلاقیتی دیده می‌شود که در تئاتر پیش کسوت وجود ندارد و این همهٔ تعاریف را به هم می‌ریزد. در تئاتر امروز ما اعضا و گروه ثابت وجود ندارد تنها یک کارگردان را می‌شناسیم و بقیه عوامل مدام عوض می‌شوند تعاریف ما با دنیا متفاوت است به این ترتیب در کل ایران، همه تئاترشان، آماتور است چون هیچ گاه نمی‌توانند به صورت ثابت برای طرف‌دارانشان اجرا بروند. در شکل تعریف شدهٔ تئاتر حرفه‌ای با ملاک دیگر کشورها طرف‌دار برای یک کار حرفه‌ای وجود دارد رعایت این مسئله باعث می‌شود سالن‌های ما با اجراهای خوب معروف شوند نه با گروه‌های خوب.

آرش عباسی: در مورد حرفه‌ای وآماتور، اسم تئاتر حرفه‌ای با خودش است آدم حرفه‌ای تئاتر، کسی است که حرفه‌اش تئاتر باشد نگاه شغلی و تخصصی‌اش این است شاید نمایشنامه‌نویس حرفه‌ای به عنوان کسی که حرفه‌اش باشد نداریم یا چند نفر بیش‌تر نیستند. این اولین گام آماتور ماندن ماست. مسئول و هنرمند ما هنوز قبول ندارند که باید به کارشان به عنوان یک شغل نگاه کنند. اگر در کشور ما به کسی بگویی شغل تو نوشتن است شاید به او بربخورد. شاید فکر کند هر وقت که دلش خواست بنویسد. من نمی‌توانم ننویسم چون فکر می کنم این شغل من است و همیشه چیزی برای اینکه روزم را مشغول کند دارم. نگاه تضمینی به این هنر به ما لطمه می‌زند البته بازیگران قدری متفاوت هستند. نگاهمان را باید تغییر بدهیم و این حرفه باید نیازهای اولیهٔ یک شهروند را در یک شهر و کشور برآورده کند. حداقل در حوزه‌ای که می‌شناسم نمایشنامه‌نویس حرفه‌ای نداریم نه به معنای کیفیت بلکه به معنای شغل امیدوارم نگاه صنف به صورتی تغییر کند که یک نفر بگوید من از این راه زندگی‌ام را می گذرانم.

شماسی: برای هیچ چیز تعریف درستی نداریم حتی برای تئاتر تعریف درستی نداریم چه برسد به اینکه بخواهیم به صورت حرفه‌ای، غیر حرفه‌ای و تجربه و... بخواهیم آن را تقسیم‌بندی کنیم. دانشگاه‌ها چیزی درس می‌دهند اما بیرون اتفاقات دیگری می‌افتد. هر کدام که مورد حمایت قرار گرفت حرفه‌ای وآنکه نگرفت آماتور است و تئاتر شهرستان همه آماتوراند را نه دلیل این اتفاق سوالی است که باید پرسیده شود. اصلا سطح کیفی در این مسیر مهم نیست. وقتی از تئاتر حرفه‌ای می‌شود؛ بودجه و حمایت بیش‌تری می گیرد و به لحاظ کیفی سالن بازیگر تبلیغات و طراحی‌های بهتر و بدون محدودیت‌تری خواهند داشت وقتی دغدغه‌اش کم‌تر است به مرور زمان حرفه‌ای می‌شود. روابط؛ این تقسیم‌بندی‌ها را انجام می دهد. در این وسط خیلی حرکت‌ها شکست می‌خورد و خیلی‌ها به شکل کاذب رشد می کنند. در نتیجه می‌بینیم که تئاتر اتفاق جدیدی را نشان می‌دهد.

در نهایت، بحث حرفه‌ای و آماتور، یک بحث واهی است. از من می‌پرسید خودتان را حرفه‌ای می‌دانید یا نه باید بگویم نمی‌دانم که خودم چکاره‌ام؟ چه برسد به حرفه‌ای یا غیر حرفه‌ای بودن.

سلمان فرخنده: فکر می کنم در تهران شاید برخی از کارها حرفه‌ای باشد اما در شهرستان‌ها کارهای حرفه‌ای وجود ندارند به این دلیل که تئاتر حرفه‌ای باید درآمدزا باشد و زندگی هنرمند را بچرخاند. وقتی تولیدها برای جشنواره است و تنها هزینه‌های خودش را می‌دهد آماتور است. ما تئاترهای درآمدزای بی کیفیت هم داریم که باز هم حرفه‌ای است معیار من این درآمدزایی است. آدم‌های تئاتر شهرستان نمی‌توانند با تئاتر زندگی کنند. اتفاقی که در تئاتر امروز ایران می‌افتد این است به جای توجه به مردم توجه خاص به تئاتر ندارد. شعار تئاتر برای همه وجود ندارد. سلمان فرخنده: فکر می کنم در تهران شاید برخی از کارها حرفه‌ای باشد اما در شهرستان‌ها کارهای حرفه‌ای وجود ندارند به این دلیل که تئاتر حرفه‌ای باید درآمدزا باشد و زندگی هنرمند را بچرخاند. وقتی تولیدها برای جشنواره است و تنها هزینه‌های خودش را می‌دهد آماتور است. ما تئاترهای درآمدزای بی کیفیت هم داریم که باز هم حرفه‌ای است معیار من این درآمدزایی است. آدم‌های تئاتر شهرستان نمی‌توانند با تئاتر زندگی کنند. اتفاقی که در تئاتر امروز ایران می‌افتد این است به جای توجه به مردم توجه خاص به تئاتر دارد. شعار تئاتر برای همه کمتر برای همه وجود دارد. مخاطب خاص وجود دارد. ۴ هزار نفر هنرمند تئاتری تهران تنها اجراهای ۲۰۰ نفر که مشغول کار هستند را می‌بینند و این چرخهٔ بستهٔ مخاطب همچنان ادامه پیدا می کند. دلیل آن چیست؟ چون ما داستانی را ۵۰۰ سال برای مردم تعریف نکرده‌ایم که ساختار آن را بشکنیم. مردم چیزی از داستان پساساختارگرایانه ما نمی‌فهمند. در لندن سالی ۲۰۰ هملت اجرا می‌شود و ۵۰۰ سال است که هملت دیده می‌شود و از این بین تنها ۵۰ هملت با خلاقیت نسل جدید و نو اجرا می‌شود. در حالی که ما در ایران یک فیلم از آن می‌بینیم و تصمیم می گیریم آن را اجرا کنیم. در آنجا تکرار داستان باعث نوگرایی می‌شود اما اینجا کسی که آن را نشنیده، چطور با یک هملت پست مدرن مواجه شود و آن را درک کند. این باعث می‌شود مخاطب آن تنها اهالی تئاتر باشند، آن هم کسانی که هملت را خوانده‌اند. اتفاق دیگر که از سطح کیفی اجراها می کاهد این است که تئاتر ما با استفاده از دانش شفاهی پیش می‌رود آدم‌های ما به جای تجربه کردن، می‌بینند و می‌شنوند بسیار دیده‌ام که داستان‌ها را تنها شنیده‌اند و از طریق اقتباس‌های تصویری آن را می‌شناسند. حال این دانش شفاهی در تولید باعث می‌شود که اتفاق ویژگی کارکردی پیدا کند. و این سلسله همچنان ادامه پیدا می کند. امیدوارم به تئاتر شهرستان نگاه دیگری بشود. حتی آثار شهرستان‌ها در تهران توسط آن ۴ هزار نفر هنرمند دیده شوند. امیدوارم روزی برسد که حالت توریستی جشنواره، برای گروه‌های شهرستانی برداشته شود.

هوشنگ هیهاوند

سیمین امیریان

منوچهر اکبرلو

پورآذری

پیام عزیزی

آرش عباسی

شماسی

سلمان فرخنده

عکس‌نگاری

اجرای نمایش «آخرین نامه»
به کارگردانی مهرداد کوروش نیا

اجرای نمایش «خیال بی خیال »
به کارگردانی صاحب آهنگر

اجرای نمایش «شیرین شکر خای تو خوش »
به کارگردانی احسان رحیمی

اجرای نمایش« ترنج »
به کارگردانی غلامرضا جهانپا

اجرای نمایش« ۲ دلقک و نصفی »
به کارگردانی آرمین انطیقه چیان

اجرای نمایش« تماشاچی محکوم به اعدام »
به کارگردانی روح الله جعفری

اجرای نمایش «آکواریوم هوا »
به کارگردانی یاسر خاسب

اجرای نمایش «فاوست »
به کارگردانی حمیدرضا نعیمی

اجرای نمایش «فرشتگان بر فراز شهر »
به کارگردانی نوید جهان زاده - غزاله رشیدی

اجرای نمایش «ویتسک»
از کشور کره

اجرای نمایش «خطر مجسمه عبید جدی است »
به کارگردانی مریم کاظمی

اجرای نمایش «خرمگس »
به کارگردانی محمدرضا درند، سعید زندی

دور دنیا

جشنواره بین‌المللی مونودراما (تسپیس)- آلمان

نگار خان بیگی: تسپیس، تنها جشنواره «مونودراما» در دنیاست که شـهر کیل در شـمال آلمان میزبان برگزاری آن اسـت. این جشـنواره در سـال ۱۹۹۹ توسـط یک انجمن غیر دولتی به نام MAECENAS تاسـیس شـده و تا امروز به شکل دو سالانه برگزار شده است. نام جشنواره برگرفته از «تسپیس»، نخستین بازیگر تاریخ تئاتر جهان و خالق تراژدی در یونان باسـتان اسـت (قرن ششـم پیش از میلاد). نشانهٔ جشـنواره نیز برگفته از چرخ گاری افسانه‌ای اوست.

این جشـنواره از بخش‌های مختلفی مثل قصه گویی، تئاتر بدن و شعرخوانی تشکیل و طی شش روز برگزار می‌شود. به شکل متوسـط حدود ۱۵ اثر از سراسر جهان در هر دورهٔ آن به نمایش در می‌آید. نمایش‌ها به زبان کشور شرکت کننده اجرا می‌شوند. جشنواره رقابتی بوده و هیات قضاوت متشکل از داوران بین‌المللی به بهتریـن آثار جوایزی اهدا می‌کننـد. برنامه‌های جانبی نظیر سخنرانی، کارگاه‌های آموزشی، نشست‌های تخصصی و جلسات نقد بررسی عمومی این جشنواره را تکمیل می‌کنند.

از زمان تاسیس این جشنواره تاکنون حدود ۱۰۰ بازیگر در آن حضور داشته که به شکل انفرادی به اجرای نقش پرداخته‌اند. این حضور برای تعدادی از آنها سـکوی پرتاب در عرصه بین‌المللی به شمار آمده و موفقیت‌هایی را برایشان به ارمغان آورده است.

هدف اصلی برگزاری این جشنواره گسترش گفت‌وگوی بین فرهنگ‌ها است. حضور یک بازیگر بر صحنه به تماشاگر این امکان را می‌دهد تا بهتر و عمیق‌تر بر اجرا، تمرکز کند و به جزئیات آن و تفاوت فرهنگ‌ها پی ببرد. ازاین رواین جشـنواره نقش فعالی در تاسیس بخش بین‌المللی «مونودراما» در انجمن بین‌المللی تئاتر (ITI) که شاخه‌ای از UNESCO است داشته است.

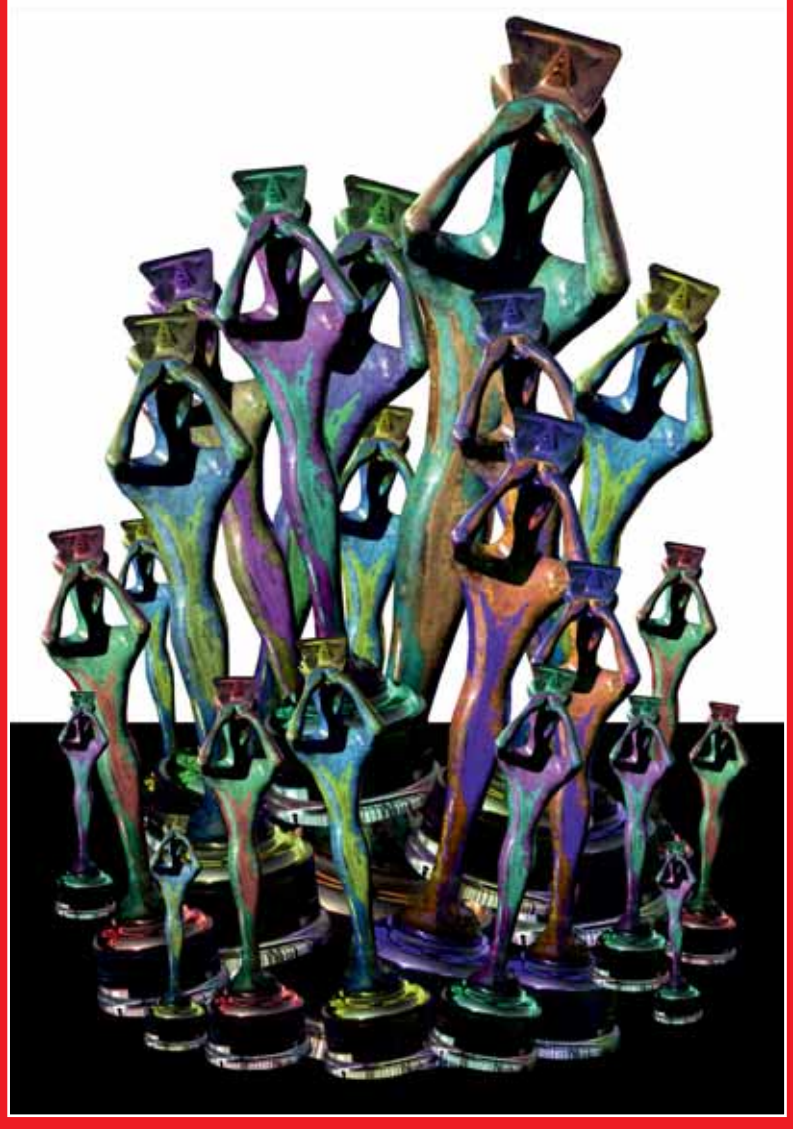
ممکن است عده‌ای براین باور باشند که امکانات صحنهٔ تئاتر با افزایش تعداد بازیگران افزایش می‌یابد ولی دسـت‌اندرکاران این جشنواره به این امر اعتقاد نداشته و عکس این مطلب را بیان می‌کنند. شـعار آنها این است «اجازه دهید خلاف این مطلب را به شما ثابت کنیم، هرچه کم‌تر، بهتر! و وجود یک نفر بازیگر بهترین حالت ممکن است به شما قول می‌دهیم این اجرا هنه تنها کسالت‌آور نباشند بلکه جذابیت آنها به شما فرصت پلک زدن نیز نخواهد داد.

تاکنون هفت دورهٔ از این جشنواره از سال ۱۹۹۹ تاکنون برگزار شـده است و برنده ویژه آخرین دوره این جشنواره که در ماه نوامبر سـال ۲۰۱۰ برگزار شد «گابریلا موسکالا» از کشور لهستان برای اجرای «سفری به بوینس‌ای سرس» بود. لازم به ذکر است که در این سال از گروه تئاتر «لیو» از کشورمان نیز برای معرفی فعالیت‌های اجرایی از طرف جشنواره برای حضور دعوت به عمل آمد. متوسط قیمت بلیت در جشنواره سال ۲۰۱۰ حدود ۱۲ یورو بوده و گروه‌هایی ازانگلستان، لهستان، روسیه، فلسطین، سوئیس، آمریکا، نروژ، اکراین، ژاپن، کانادا در آن حاضر شـدند. آثار اجرا شده بسیار متنوع بودند: کمـدی و تراژدی، آثار مدرن و کلاسـیک، حرکات مـوزون، آواز و پانتومیم و این از نکات قوت «مونودراما» است.

دور بعدی این جشـنواره سـال ۲۰۱۲ برگزار خواهد شد. بهتر است برای کسب اطلاعات بیشتر به وب سایت جشنواره مراجعه فرمائید.

ارتباط با جشنواره:

THESPIS, International Festival of Monodrama
info@thespis-festival.de
www.thespisfestival.de
c/o Mrs Jolanta Kozak-Sutowicz, Festival Director
Osloring 41
D-24109 Kiel, Schleswig-Holstein
Germany
Phone/fax: +49 (0)431-528307



جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر
Fadjr International Theater Festival
جدیدترین اخبار، گزارش‌ها، گفت‌وگوها و هر آنچه که می‌خواهید درباره جشنواره بدانید همه در پایگاه رسمی بیست و نهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر
www.fitf.ir

ایران تئاتر
اولین سایت تخصصی تئاتر ایران با تازه‌های از آخرین اتفاقات روز تئاتر و جشنواره فجر، گفت‌وگو با اهالی تئاتر و صاحب نظران، گزاش، نقد و تحلیل و...
www.theater.ir

روزنامه جشنواره ۲۹
روزنامه بیست و نهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر
iTi
Dramatic Arts Center
انجمن هنرهای نمایشی ایران

مدیرمسئول: محمد حیدری
سردبیر: امین عظیمی
دبیر تحریریه: آزاده سهرابی
مدیر اجرایی: نوید دهقان
مدیر هنری: فرشاد آل خمیس
دبیرعکس: رضا معطریان
نقد: رضا آشـفته، اشـکان غفارعدلی، علی قلی‌پور، رامتین شهبازی، علیرضا نراقی، مشهود محسنیان، مهدی نصیری، محسن حسن زاده، ایثار ابومحبوب
تحریریـه: زهرا شـایان فر، نگار خـان بیگی، مائده ملاآقایی، سارا فعلی، تارا فاتحی ایرانی، آرتمیز نیازی، شکوفه آروین، فروغ رستمی شکوه، صادق رشیدی
صفحه آرا: حمیدرضا خاتونی
عکاس روزنامه: مانی لطفی زاده
گروه عکس: حسین اینـــانلو، میلاد پیامی، مهـدی حسنی، رئوفه رســـتمی، سارا اساسـانی، سمانه غلام نژاد، رضا موسوی، عاطفه متحیر آرانی، احمد نشان
مترجم: آران قادرپور، علی عامری، آسیه مبین
حروف نگار: سمیه السادات قاضی، محدثه سبزعلی
ویراستار: ناصر حبیبیان
مدیر فنـی و ناظر چاپ: محمدحسـین دوسـت محمدی
امور چاپ: حوض فیروزه
امور فنی و رایانه: امین بادپی
باسـپاس از: افشـین خورشـید باختـری، جلال تجنگـی، یزدان عشـیری، مرتضی اتابکـی، صادق داوری فـر، علی جانب الهی، حلقهٔ رسـانه‌ای روایت باران، سـایت کافه تئاتر، همـکاران محترم دبیرخانه بیسـت و نهمین جشـنوارهٔ بین المللی تئاتر فجر و **حسین مسافر آستانه**

سلسله یادداشت‌های خواجه پامچال بور بور -بخش پایانی

برگی از این خاطره

علی شمس: دوستان گران‌قدر همین‌جور که پیش می‌رویم، به تاریخ کنونی نزدیک شـده و دیگر کمتر سند نامکشوفی هسـت، که بنده ارائه بنمایم. به روزگاری نزدیک می‌شویم که تئاتر بالاخره بر اثر اصرار و پافشاری ایرانیان به ایران آمد و در اندک مدت، جای خودش را بین ما باز کرد. سند امروز به لحاظ ارزش و اعتبار کمتر از سندهای سابق است که ارائه کردم. چرا که هم به تاریخ ما نزدیک تر است و هم اعتبار تاریخی چندانی ندارد. ولی خُب، از آنجا که باز به ارتباط تئاتر با ایرانیان باز می‌گردد، ذکرش خالی از لطف نیست. این سند که برخلاف اسـناد قبلی نه گم شده و نه دست معاندی، آن را تحریف کرده، برمی‌گردد به یکی از خاطرات ناصرالدین شاه قاجار. خاطرهٔ بازدید از «تئاتر بزرگ سن‌پطرزبورگ». این شاه بابای قاجاری که عشق فرنگ بوده و از قضا زیاد هم می‌رفته سیر و سیاحت؛ در حدود ۱۵۸ سـال قبل تشریف فرما می‌شـود روسیه تزاری. در روزهای پایانی سفر، تزار وقت از ناصرالدین شـاه برای دیدن یک نمایش در تئاتر بزرگ سـن پطرزبورگ دعوت می‌گیرد. شاه هم می‌پذیرد. سرشب، جناب ناصرالدین شاه به همراه ده درشکه ملازمان و پا در رکابان و چاکران نزول احلال می‌فرمایند. «به تئاتر بزرگ سن پطرزبوگ». شاه تا چشم‌اش به عمارت می‌افتد، هول می‌کند و چشمانش کلاپیسه می‌رود. چرا که تا به حال یک هم‌چو جبروتی را در هیچ عمارتی (نه در داخل،نه در فرنگ) ندیده بوده است. محو در معماری و عظمت بنا، اتابک را در خصوص آن عمارت سوال پیچ می‌نماید که البته او را گیج و گول‌تر از خود می‌یابد. باقی ماجرا را به عین کتاب خاطران ایشان نقل می‌کنم:

همچه که وارد شـدیم. برق چشـم‌مان را زد. انگاری گوهر شب چراغ. در و دیوار مرمر سـفید بود که نورها را بازتاب می‌داد. حتی این اتابک سـیاه سـوخته را هم سفید و براق می‌دیدیم. هر دو ردیف ده ستون داشت به چه کلفتی. اگر من و اتابک و تزار و زنش که با ما بود، دستان‌مان را قلاب می‌کردیم، نمی‌توانستیم دورش را بگیریم. یاد کلفتی چنارهای نیاوران افتادیم. زمین‌اش هم مرمر بود از بس صیقل داشـت، پا سُر می‌خورد. همچه که راه می‌رفتی انگار برف زمستان زیر پایت باشد، لیز می‌خوردی. کیف پنهانی کردیم از این سرسره بازی. اما اتابک ورنی‌هایش تخت بود و لیز بلندی خورد. جوری که لنگ‌اش از زیر در آمد و بدجور نقش زمین شـد، جوری صدا کرد که تمام حضار برگشتند و تا دقیقه‌ای سکوت بود. این بشکهٔ گوشت، از بس چاق است و می‌لمباند، نزدیک به فوت است. صدای افتادنش فوق صدای مارش‌ها بود که می‌نواختند. حسابی دل‌مان خنک شد و مبلغی زیر لبکی خنده فرمودیم. منتها پیش تزار، آبرو داری کردیم. اتابک را بگو، مثل طفل مادر سقط شـده جیک نمی‌زد، خوب ضایع شد. پرسیدیم که از تزار بپرسند این جا چکاری صورت می‌گیرد و تزار چشمانش را غنج داد که یعنی چه؟ فهمیدم سوال خیطی پرسیده، خودمان را زدیم به کوچه علی چپ. دیلماج دانست که ما نمی‌دانیم. اینجا تئاتر اجرا می‌کنند، چیزی مانند همان تعزیه خودتان. منتها با اهن و تلپ بیش‌تر. ما را بردند بالا و روبروی سـکوی اجرا نشاندند. جایش جوری بود که یاد ایوان شمس‌العماره افتادیم و آن سکوی مقابلش که سیاف باشی برای‌مان هر از چندی سر می‌بُرد. الحق کیف عمیقی دارد آن تیاتر خودمان، اینها فقط در تئاترشان حرف است. هیچ کاری نمی‌کنند آدم خوشش بیاید. آن سکوی ما هیجان دارد. این گفته را یواشکی بیخ گوش اتابک، مکرر کردیم. حسابی سر تکان داد و تأیید کرد. خوش‌مان آمد. تیاترشان شروع شد و چند نفری دیلاق آمدند و رفتند و روسی بلغور کردند و بعد تمام شد، پرده‌ها را از دو سو کشیدند و جماعت حاضر برخاستند و در چند نوبت، تحسین و تمجید بسیار نمودند. ما هم به همان سیاق، انجام دادیم. لیکن هیچ خوش‌مان نیامد. اتابک اما مثل خر، کیف کرده بود، مردک چاچول‌باز، جوری می‌نمود که انگار روسی می‌داند. هر کجا این جماعت می‌خندیدند، او هم نیش‌اش باز می‌شد، که یعنی من هم ملتفت‌ایم. من هم روسی می‌دانم. یکبار که خندید یقه‌اش را فی‌الفور چسبیدم. که نمک به حرام تو که می‌خندی و کرکر می‌کنی؛ الان چه گفت؟ این دیلاق به آن انتر از تَر که بدتر، چه گفت؟ ماند. ماست توی دهنش مایه کردند. گفت نمی‌دانم. گفتم: لعنت به کلهٔ پر باد و شعور ناقص‌ات، پس چرا خندهٔ دروغی می‌زنی و حرکت مفت می‌کنی. گفت: قربان خاک پای مه نشان ات شوم. این استراتژی است. گفتم این چه جورش است؟ گفت: آبرو داری می‌کنم. گفتم این کجایش آبروداری است. تو اگر آبرو داری بلد بودی پیش چشم صغیر و کبیر از زیر در نمی‌رفتی و آن صوت ناهنجار را از خودت صادر نمی‌کردی. تا این را گفتم، انگاری صحنه دوباره پیش چشم‌مان زنده شد. به مرور آن خاطره، هیچ نتوانستیم ممانعت از خندیدن کنیم. حالی خندمان گرفت. حالا نخند کی بخند. جوری که اشـک به چشم‌مان آمد و سرفه‌مان گرفت. هن‌هن، نفسی بیرون دادیم و به اشارت گفتیم اتابک یکی دو مشت آرام به گرده‌مان بکوبد. حضار خیالشان برداشت که ما به آن لاطائلات که بر سکو، در اجرا بود می‌خندیم. حسابی کیفور شده بودند و آن آکتورهای مزلف هم این خنده ما را به حساب هنر خودشان گذاشته بودند. تزار هم دلش شکن شکن بود به روی خودش نمی‌آورد. ما هم به روی خودمان نیاوردیم و گفتیم بگذار، خیال کنند. خندهٔ ما از طرفهٔ کاری و هنروری آنان است. ما ولی اتابک را یقه کرده، گفتیم که مراد از خندهٔ قاه قاه ما تو بودی، نه این، آکتورها. قند در دلش آب شد و جوری بود که اگر دنیا را به او می‌دادی آنقد شادی نمی‌کرد...

این سـند هم یکی از اسناد تاریخ تئاتر در ایران است. اگرچه ارتباط مستقیم و مؤثر با حضور تئاتر در سرزمین ما ندارد. طبق گفته برخی تاریخ‌دانان، ناصرالدین شاه پس از این سفر بود که هوس داشتن چنین عمارت مجللی به ذهنش افتاد و از برکت همین سفر بود که دستور ساخت تالار دارالفنون را داد. او می‌توانست از این دیدار و از این فرصت استفاده بهتری کرده، به توسعهٔ تئاتر در کشور کمک بسزایی بنماید، که متأسفانه با سبک‌سری و بی توجهی این پادشاه، این امر، برای چندین سال به تعویق افتاد.