روزنامه تئاتر ۲۹
روزنامه بیست و نهمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر
شماره دوم/ ۲۳ بهمن ماه ۱۳۸۹

هشت روز رقابت برای تصاحب تندیس بیست و نهم

آنهایی که به میدان آمدند

مسابقه آغاز شد. از امروز به مدت ۸ شب، ۱۸ اثر نمایشی از کشورهای ایران، ایتالیا، آلمان، جمهوری چک، استونی و کره جنوبی در بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر به رقابت با یک‌دیگر می‌پردازند و تنور یکی از مهم‌ترین بخش‌های جشنواره را داغ می‌کنند. امسال، سال جوان‌تر هاست. کارگردانان جوان تئاتر کشورمان با آثاری متفاوت در بخش مسابقهٔ بین‌الملل حضور دارند تا نشان دهند که جشنوارهٔ بیست‌ونهم عرصهٔ شکوفایی استعدادهای جوان است. جوان‌ترین کارگردان بخش مسابقه تنها ۲۶ سال دارد(فرزین ریحانی) و میانگین سنی کارگردانان ایرانی حاضر در بخش مسابقهٔ بین‌الملل نیز ۳۰ سال است. این در حالی است که کارگردانان با سابقه و شناخته شدهٔ تئاتر ایران اغلب آثارشان را در بخش های دیگر جشنواره عرضه کرده‌اند.

در بخش مسابقهٔ بین‌الملل آثاری از هنرمندان با ذوق شهرهای بندرعباس و مشهد نیز حاضرند تا ترکیب آثار این بخش بیش از هر دورهٔ دیگری بر پاشنهٔ تنوع بچرخد. مضامین این آثار نیز در دایره‌ای به وسعت عشق، جنگ، غربت، مسخ‌شدگی تا بازگویی مسائل اجتماعی در گردش است. این در حالی است که به جز بازآفرینی نمایشنامه‌هایی چون آنتیگونه و هملت و همچنین متونی از ژان کلود کاریر(روال عادی) و فدریکو گارسیا لورکا (خانه برناردو آلبا) باقی آثار این بخش را متونی تشکیل می‌دهند که برای نخستین‌بار روی صحنه می‌روند. گرچه در بیش‌تر آثار ایرانی نمایشنامه وجه غالب است اما تصویرسازی و تاکید بر عناصر دیداری رکن مهمی در بازهٔ انتخاب‌ها بوده‌است و تلاش شده هم نشینی آثار ایرانی و غیر ایرانی در منظر تصویرسازی و توجه به وجوه بصری شکل یابد.

ادامه در صفحه ۲

تئاتر شهرستان-ویژگی‌های جشنوارهٔ بیست‌ونهم-بخش اول

تئاتر برای همه

مهردادرایانی‌مخصوص

جشنوارهٔ امسال در قیاس با سال‌های گذشته، عرصهٔ شعار را به عمل نزدیک‌تر کرده است و در حقیقت با ایجاد مشارکت و همکاری چهار استان کشور و اجرای یک هفته‌ای نمایش‌ها در شهرهای گوناگون عملا مهم‌ترین اتفاق تئاتر کشور گسترده‌تر تحقق یافته است. «تئاتر برای همه» که چند سالی است بر تارک جشنواره خودنمایی می‌کند، قدری به سمت عملیاتی‌تر شدن هدایت شده است به نحوی که هم مسئولان و هم هنرمندان و هم مخاطبانی که در گیر این فضا و موقعیت بوده‌اند آن را یک فرصت مغتنم دانسته و خواستار نضج این حرکت شده و جملگی بر استمرار آن تاکید ورزیده‌اند. حقیقت این است که همواره سهم تئاتر شهرستان در این داد و دهش و ارتباط، در حد کفایت و به شکلی مناسب برآورده نشده و همواره شاهد سفر و حرکت هنرمندان تئاتر شهرستان به تهران برای برپایی این رخداد، صرفا در پایتخت بوده‌ایم. در این دوره از جشنواره، شماری از گروه‌ها و هنرمندان به سوی تئاتر شهرستان عازم شدند تا هم ادای دینی باشد به جایگاه تئاتر شهرستان و هم فرصتی بیش‌تر برای ارتباط و گفت‌وگو مابین گروه‌های اعزام شده و هنرمندان و علاقه‌مندان تئاتر شهرستان. چهار استان خراسان شمالی، گلستان، گیلان و البرز در کنار یک‌دیگر به تحقق و پیش‌برد فضای ذکر شده کمک رساندند و مطابق اخبار و گزارش‌های مشاهده شده، این حرکت جوشش و خروش مطلوبی را فراهم آورده است. آن‌قدر که از هم اکنون بسیاری از استان‌های دیگر در صدد کاندیدا شدن برای جشنواره سال آینده هستند. اگر این روند تداوم یابد و دبیرخانه جشنواره نیز بتواند در حوزه‌های دیگر جشنواره، آثار و تولیدات دیگری را در سال‌های آتی به شهرستان‌ها گسیل کند، بی‌تردید این رضایت و سپس تعاطی و تعامل کیفی مدنظر، افزایش پیدا خواهد کرد. حضور آثار بخش بین‌الملل با گروه‌های نمایشنامه‌خوانی یا کارگاه‌های آموزشی در شهرستان‌ها از جمله برنامه‌هایی است که اشتیاق برای حضورشان بیش‌تر است. بی‌تردید با یک برنامه‌ریزی منسجم می‌توان به آن دست یافت. پر واضح است که با رخ دادن چنین روندی می‌توانیم رفته‌رفته مرز مابین تئاتر شهرستان و تئاتر تهران را برچینیم و به همگان یکسان بنگریم و یکسان توقعات خویش را ترسیم نماییم. بودجهٔ مورد نیاز و برنامه‌ریزی بلند مدت، چنین حضوری را در جشنوارهٔ بیست‌ونهم پدید آورد. بی‌گمان با تعمق دو چندان می‌توان این حضور را پررنگ‌تر و گسترده‌تر کرد. حرکت رو به رشد و گستردگی تاثیر شعار «تئاتر برای همه» مشهود و موجب خرسندی است.

رویدادها

- در متروی تهران هنوز بنر تبلیغاتی جشنوارهٔ تئاتر فجر نصب نشده است. هنوز بنر تبلیغاتی موجود، متعلق به جشنوارهٔ تئاتر معلولین است که اختتامیه آن اواخر دی‌ماه برگزار شد. البته ناگفته نماند تبلیغات جشنوارهٔ فجر را روی اتوبوس‌های «بی.آر.تی» می‌توان مشاهده کرد.
- تمام بلیط نمایش‌ها در تئاتر شهر پیش فروش شده است. به گفتهٔ مسئولان گیشه، پیش فروش بلیط‌ها نسبت به گذشته افزایش چشم‌گیری داشته است.
- با توجه به برگزاری جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر برنامه‌های هفت‌اقلیم و دور میز شب به اخبار و رویدادهای جشنوارهٔ تئاتر فجر خواهند پرداخت.
- به گفتهٔ یزدان عشیری، روابط عمومی جشنواره، شبکه‌های برون‌مرزی العالم، سحر، الکوثر و جام جم این رویداد بزرگ را به پوشش خبری خواهند داد.
- کتاب‌های پژوهشی «نشانه‌ها و چالش‌ها» و «دربارهٔ پدیدهٔ تئاتر» به نویسندگی نصراله قادری و «بست مدرنیسم و اجرا» اثر نیک کِی و ترجمهٔ امیر لشکری همزمان با جشنوارهٔ بیست‌ونهم منتشر شد.
- این نمایشنامه‌ها همزمان با جشنواره منتشر شد: با گانه نوشتهٔ مجتبی رفیعی؛ چشم‌ها نوشتهٔ مسعود هاشمی نژاد؛ حاشیه‌دوزی‌های ببرق شیر و خورشید: محمد باقر نباتی مقدم، پرسه‌های زن راوی از رود تا رونیز: مهدی نصیری، نام همه مصلوبان عیسی است: ایوب آقاخانی، بازی نامه باستان: رضا صابری هم زمان با جشنواره تئاتر فجر منتشر شد.
- پریسا مفتدی: ببرو بازدید حمید شاه‌آبادی معاون امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی از مجموعهٔ تئاتر شهر تجهیزات امور صدا ارتقا پیدا کرد و سازه و تعمیرات، و زیرساختی مجموعهٔ تئاتر شهر انجام شد همچنین اطلاعات تجهیزات سالن‌ها برای کارگردانان خارجی ۱۰ روز پیش برای‌شان ارسال شده است. گروه‌های موسیقی پس از جشنواره حتما از مجموعه تئاتر شهر رضایت خواهند داشت.
- رمئو کاستولوچی کارگردان صاحب‌سبک ایتالیایی، آندرو آپورجدو: پروفسور مدرس تئاتر در دانشگاه ایواوو و نیز مدرس تئاتر دانشگاهی رم؛ لامبروس لیاواس: مدرس دانشگاه آتن و مدیر موزهٔ ابزار موسیقی محلی یونان؛ روس مانسو: بازیگر و کارگردان و مدیر و موسس تئاتر مفهوم‌گرای ولکانو و دیمیتریو کرنیلو رئیس موسسه بین‌المللی تئاتر (ITI) در روزهای برگزاری جشنواره جزو میهمانان دبیرخانه خواهند بود.
- بخش بازار تئاتر ایران با حضور ۳۶ گروه نمایشی از امروز (بیست‌وسوم) تا ۲۷ بهمن‌ماه در تالار وحدت فعال خواهد بود. ۴۶ مهمان خارجی در این بخش حضور دارند که از روسای کمپانی‌های تئاتر هستند.

پیتر اشتاین با فاوست گوته، ساعت ۱۸:۳۰ در سنگلج

پیتر اشتاین، کارگردان شهیر آلمانی از میهمانان جشنوارهٔ بیست‌ونهم با نمایش «فاوست فانتزی» دو روز اول جشنواره (شنبه و یکشنبه ۲۳ و ۲۴ بهمن‌ماه) در تماشاخانه سنگلج به روی صحنه می‌رود. البته پیش‌تر از طریق برنامهٔ جشنواره از این خبر مطلع شده‌اید اما؛ بدانید که این نمایش قرار بود دو اجرا در ساعت‌های ۱۸ و ۲۰:۳۰ داشته باشد که با نظر کارگردان در این دو روز تنها یک اجرا در ساعت ۱۸:۳۰ روی صحنهٔ سنگلج خواهد داشت. نمایش فاوست فانتزی که براساس فاوست گوته نوشته شده و اجرا می‌شود، یک مونولوگ است که بازیگر (پیتر اشتاین) به عنوان نوازنده، قطعاتی از موسیقی فاوست را اجرا می‌کند و او، نقش‌هایی چون فاوست، مفیستوفلیس و... را به صورت تک‌گویی اجرا و سرگذشت فاوست را بازگو می‌کند.

رئیس «آی تی آی» در ایران

دیمیتریو کرنلیو رئیس مؤسسه بین‌المللی تئاتر و دبیر تئاتر جهان در یونسکو، میهمان جشنواره بیست‌ونهم است. پروفسور کرنلیو متولد ۱۹۵۱ رومانی، لیسانس فلسفه، زبان و ادبیات فرانسه و رومانی است و از ۱۹۹۵ تاکنون رئیس ITI است و از جمله فعالیت‌های وی می‌توان به مواردی چون برگزاری کنفرانس‌های متعدد در سراسر جهان از جمله پرو، کانادا، چین، بلژیک، روسیه اشاره کرد. نگارش بیش از ۳۰ مقاله در روزنامه‌های معتبر جهان در زمینه تئاتر، تألیف یازده عنوان کتاب در زمینه نمایش و تئاتر و همچنین نمایشنامه‌نویسان بزرگ تاریخ تئاتر جهان، رئیس قدراسیون تئاتر جهانی بارسلونا اسپانیا در ۲۰۰۸، بنیانگذار مرکز توسعه ارتباط ملی با اتحادیه اروپا برای برنامه‌های جوانان، رئیس مرکز جوانان یونسکو، دبیر برقراری ارتباط جهانی بین دانشگاهی در سراسر جهان، صاحب کرسی و دبیر تئاتر جهان در سازمان جهانی یونسکو نیز از دیگر فعالیت‌ها و افتخارات وی به شمار می‌رود.

معرفی ۳۶ گروه تئاتری در کتاب بازار تئاتر ایران

بازار تئاتر ایران صاحب کتاب می‌شود. کتاب بازار تئاتر بیست‌ونهمین جشنوارهٔ تئاتر فجر شامل معرفی کامل ۳۶ گروه تئاتری تهران و شهرستان‌ها در برگیرندهٔ اسامی اعضای گروه، تاریخچه شکل‌گیری گروه‌ها، سوابق و پیشینه و همچنین آدرس و بسایت، ای-میل و تلفن این گروه‌هاست. این کتاب به دو زبان پارسی و انگلیسی در ۹۶ صفحه و در قطع رقعی انتشار یافته که در ایام برگزاری جشنواره در اختیار ۴۶ میهمان خارجی و شرکت‌کنندگان جشنواره قرار خواهد گرفت. دومین بازار تئاتر ایران از ۲۳ تا ۲۷ بهمن‌ماه در تالار وحدت برگزار می‌شود.

امروز در جشنواره می‌بینیم

بخش مرور جشنواره فجر با اجرای ۵ نمایش بیش‌ترین سهم را در روز اول به خود اختصاص داده است در حالی که ۲ نمایش بخش مسابقه، از بخش مرور و بخش چشم‌انداز در این روز اجرا می‌شوند. نمایش «مقتل» به کارگردانی محمودرضا رحیمی که پیش از این در بخش شهرستان‌ها به روی صحنه رفته امروز در تالار اصلی به روی صحنه خواهد رفت. کارگردان این نمایش سعی کرده تا فضای تعزیه را به صورت مدرن بازسازی کند. نمایش «کسوف» به کارگردانی ایوب آقاخانی دیگر نمایش بخش مرور است که در بخش مسابقه نیز حضور دارد و امروز در تالار قشقایی روی صحنه خواهد رفت. «زندگی میان آتش» به کارگردانی اصغر خلیلی، «دم هشتی روی گنبد» به کارگردانی کاوه مهدوی نیز به ترتیب در تالار سایه و خانه نمایش روی صحنه خواهند رفت. اطلاعات بیش‌تر دربارهٔ آن را می‌توانید در همین شماره و در یادداشت کارگردان‌ها بخوانید. اما آخرین نمایش بخش مرور نیز نمایش ۲۴ است به کارگردانی اسماعیل سعیدیان از شهرستان ممسنی که در تالار مولوی روی صحنه خواهد رفت. در کنار «کسوف» نیز نمایش «جیره‌بندی پر خروس برای سوگواری» به کارگردانی علی نرگس‌نژاد در تماشاخانهٔ ایرانشهر به اجرا خواهد داشت. این کارگردان نیز در گفت‌وگو با بولتن جشنواره دربارهٔ این نمایش توضیح مفصلی داده است. (به صفحه ۴ رجوع کنید). اما در بخش چشم‌انداز تئاتر ایران در سال ۹۰ نیز امروز نمایش «ام من زویاست» به کارگردانی فرشید بزرگ‌نیا در کارگاه نمایش اجرا خواهد شد. (اطلاعات این نمایش را هم در صفحه ۴ بخوانید) نمایش «کمی تاب بخوریم» به کارگردانی آروند دشت‌آرای با یک اجرای دو ساعته در تالار وحدت، «کافه مک ادم» به کارگردانی محمود استادمحمد با دو اجرای ۸۰ دقیقه‌ای در تالار چهارسو و «قصه‌های من و تو و رستم و شاهنامه» به کارگردانی مریم معترف در تالار هنر، «حضرت والا» به کارگردانی حسین پاکدل و یک اجرای ۱۳۰ دقیقه‌ای در تماشاخانهٔ ایرانشهر، «ایرای عروسکی رستم و سهراب» به کارگردانی بهروز غریب‌پور و نمایش «خانمچه و مهتابی» به کارگردانی هادی مرزبان در مجموعه فرهنگی آزادی شش نمایش حاضر بخش مهمان روز اول جشنوارهٔ بیست‌ونهم هستند. نمایش «تجربه‌های اخیر» به کارگردانی مهدی سالاری در بخش برگزیدگان مناطق از شهر کرمانشاه به همراه نمایش «دوبه‌دل» به کارگردانی مشترک نادر فلاح و جلیل امیری از کرمان در همین بخش به ترتیب در تالار بوستان و تالار محراب به روی صحنه خواهند رفت. اما امروز برای تئاتری‌ها شاید یکی از جذاب‌ترین نمایش‌های میهمان جشنواره به صحنه می‌رود؛ «فاوست فانتزی» اقتباسی از اثر گوته است که پیتر اشتاین آن را در تالار سنگلج اجرا خواهد کرد. در کنار این نمایش از کشور آلمان، آنابلسی که نمایشی خیابانی است در پارکینگ تالار وحدت اجرا خواهد شد. این نمایش به کارگردانی آلدو باسکرو، زیوسپ موورن اجرا خواهد شد. همچنین در بخش نمایش‌های خیابانی جشنواره، نمایش «تندیس ۵۷» به کارگردانی حامد زارعان، «ساعتی برای تلاش» به کارگردانی مشترک احمد صمیمی و امین وحیدی‌پور، «این یک سگ نیست» به کارگردانی کوروش احمدی، «عبور ممنوع» به کارگردانی احمد و امید مردانی، «مسافر کوچولو» به کارگردانی علی نوریان در فضای باز مجموعه تئاتر شهر، نمایش «نقطه سر خط» به کارگردانی امیرحسین شفیعی، صندلی تاشو به کارگردانی جمشید عسگری، «این سه نفر» به کارگردانی ابراهیم و علی رحیمی، «پانتومیم‌های اقلیمی» به کارگردانی علیرضا ناصحی و نمایش «سالواتوره» به کارگردانی اصغر گروسی در بوستان باغ هنر اجرا خواهند داشت.

آنهایی که به میدان آمدند

ادامه از صفحه یک: در نهایت داوران بخش مسابقهٔ بین‌الملل باید ۱۱۵۰ دقیقه نمایش را به تماشا بنشینند تا در نهایت بهترین‌ها را انتخاب کنند. آندره آپورجدو (مدرس نقد تئاتر در دانشگاه آیواوو، مدرس تئاتر دانشگاهی رم، کارگردان، منتقد، پژوهش‌گر، روزنامه‌نگار و نویسنده)، مسعود رایگان (بازیگر و کارگردان تئاتر، سینما و تلویزیون با سابقه تدریس تئاتر در مدارس سوئد)، سعید کشن فلاح (بازیگر، کارگردان، نویسنده، طراح و رئیس دانشگاه هنر تهران)، لامبروس لیاواس (مدرس دانشکدهٔ موسیقی و تئاتر آتن و مدیر موزهٔ موسیقی محلی یونان) و روس مانسون (بازیگر، کارگردان، مترجم و مدیر هنری) داوران بخش مسابقه هستند.

کوتاه‌ترین نمایش این بخش ۳۰ دقیقه (من، هملت، تو) و بلندترین نمایش ۱۰۰ دقیقه (ورود آقایان ممنوع) است. ایوب آقاخانی، علی نرگس‌نژاد، کلودیا سوراس، سیامک احصایی، سالواتوره تراماجره، پیتر یکاتو، جیری ادامک، رضا ثروتی، فرزین ریحانی‌راد، محمدرضا خاکی، رضا صابری، زهرا صبری، ابراهیم پشت کوهی، هافمن اسون تیل اندرو داوسن، کتایون فیض‌مرندی، دو وان ایم و رضا گوران کارگردانانی هستند که در این بخش آثار خود را روی صحنه می‌برند. باید دید رقابت بزرگان تئاتر جهان و کارگردان‌های جوان و خلاق تئاتر ایران در روز پایانی چه قرعه‌ای را ثبت خواهد کرد و تندیس جشنوارهٔ فجر امسال را چه گروهی بالای سر خواهد برد.

گفت‌وگو با افشین خورشید باختری مسئول بخش تولید متون و نمایشنامه‌خوانی:

نمایشنامه‌هایی سرشار از پرگویی

درست از روزی که نمایشنامه‌خوانی جایی در تئاتر ایران پیدا کرد، استقبال اهالی تئاتر و خصوصا نسل جوان از این شیوهٔ خوانش متون به حدی بود که به سرعت بخشی مستقل در جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر پیدا کرد. ارتباط مستقیم تماشاگر با متن، امکان ارائهٔ برداشتی از متن و اجرای آن بدون نیاز به امکانات صحنه‌ای و... این شیوه را برای کارگردانان، نمایشنامه‌نویسان، مخاطبان و حتی بازیگران جذاب می‌کند. امسال نیز بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر بخش نمایشنامه‌خوانی را ۱۶ تا ۲۱ بهمن‌ماه در کارگاه نمایش تئاتر شهر برگزار کرد تا از میان ۱۱۷ اثر ارائه شده بخش تولید متون نمایشی به دبیر خانه، ۹ نمایشنامه برگزیده و در این بخش خوانش شود. در حالی که ۱۳ اثر نمایشی نیز در بخش میهمان نمایشنامه‌خوانی شدند. از میان ۹ اثری که به بخش اصلی این دوره راه یافته‌اند، ۴ اثر برای چاپ به انتشارات نمایش مرکز هنرهای نمایش معرفی شده‌اند.

افشین خورشید باختری – مسئول بخش تولید متون و نمایشنامه‌خوانی جشنواره – با این توضیح که ۲ نمایشنامه غیر ایرانی در میان متون پذیرفته شده وجود دارد، در ارتباط با حضور متون خارجی در بین نمایشنامه‌های پذیرفته شده گفت: در فراخوانی که انتشار پیدا کرده بود ممانعتی برای حضور متون خارجی و منتشر شده وجود نداشت. اما به نظر من بهتر است متون خارجی و انتشار یافته در بخش جداگانه‌ای حضور داشته باشد که امیدوار بم در دوره‌های بعد این اتفاق بیافتد. با وجود این تمرکز ما برای انتخاب، بر روی نمایشنامه‌های چاپ نشده بود.

خورشید باختری با اشاره به حضور خودش به همراه محمدرضا الوند و محمودرضا رحیمی در هیأت انتخاب متون، در ارتباط با ارائهٔ مشاوره‌های این هیأت به افرادی که نمایشنامه‌های آن‌ها انتخاب شد، گفت: این گفت‌وگوها صرفا در حیطه تکنیکی و فنی بود و سعی کردیم نقاط ضعفی را که سبب نقص آثار این دوستان شده بود را از دیدگاه خودمان مطرح کنیم که در این گفت‌وگوها به نتایج بسیار خوبی هم رسیدیم.

مسئول بخش تولید متون بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر ضعف کلی نمایشنامه‌های ارائه شده در این دوره را مرتبط با فضای تئاتر دانست و اضافه کرد: زمانی که فرصت ارائهٔ کار برای همه فراهم نیست و امکانات تئاتر ما هم کم است شاهد این معضل هستیم که بعضی تا پنج نمایشنامه هم برای این بخش ارسال می‌کنند. این نشان می‌دهد برای افراد تنها کار کردن مهم است. زمانی که فردی پنج یا سه نمایشنامه ارائه می‌کند یعنی پنج نوع اثر با پنج سلیقهٔ مختلف ارائه کرده و برای او کیفیت این آثار مهم نیست بلکه تنها پذیرفته شدن یکی از این متون اهمیت دارد.

خورشید باختری این مسئله را ضعف بخش‌های دیگر جشنواره نیز دانست و افزود: معمولا یک کارگردان علاقه دارد در برههٔ زمانی خاصی روی یک متن کار کند و یک نمایشنامه به‌خصوص را برای کارگردانی انتخاب می‌کند اما الان گویا برای کارگردان‌ها دغدغهٔ محتوایی چندان اهمیت ندارد.

این هنرمند تئاتر با اشاره به این نکته که هیئت انتخاب متون سعی داشت مرعوب این فضا نشود، گفت: ما در انتخاب‌هایمان بر کیفیت متن تمرکز داشتیم و سعی به نمایشنامه به عنوان یک گونه ادبی اهمیت بدهیم. فضاسازی، دیالوگ نویسی و رفتن به سمت زبانی که متعلق به خود نویسنده باشد مولفه‌های مشخص دیگر این انتخاب‌ها بود. با توجه به اینکه متون خارجی امکان ارائه در دانشکده‌ها یا فضای دیگر را داشت ما تلاش کردیم به متون نویسندگان داخلی برای معرفی در بخش نمایشنامه‌خوانی بیش تر اهمیت دهیم.

خورشید باختری در پاسخ به این سوال که آیا در میان نمایشنامه‌های ارائه شده در این دوره می‌توان ردپای اتفاقی شکل گرفته در ادبیات نمایشی ایران را مشاهده کرد، گفت: «اتفاق به معنای اینکه شاهد یک جریان در ادبیات نمایشی باشیم را نمی بینیم ولی در متونی که انتخاب شده شما رد پای نویسندگان جوانی را می‌بینید که آثار درخور توجه‌ای ارائه کرده‌اند و این نشان می‌دهد دغدغه‌هایی در ذهن آن‌ها وجود دارد که به طور نسبی توانسته‌اند این دغدغه‌ها را همانند درام‌نویسان ماهر و با تجربه پرداخت کنند.

وی در توضیح شباهت‌های موجود در بین نمایشنامه‌های ارائه‌شده گفت: «یکی از اساسی‌ترین شباهت‌ها کلام‌محور بودن این آثار بود. به این معنا که پرگویی و پرحرفی در این آثار زیاد دیده می‌شد که نه تنها کمکی به جلورفتن موقعیت نمایشی و فضاسازی اثر نمی‌کرد بلکه کلام غیرضروری را بر نمایشنامه‌ها تحمیل می‌کرد.

مسئول بخش تولید متون بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر این مشکل را مربوط به فضای حاکم بر تئاتر ما دانست و افزود: این که نمایشنامه‌نویسان ما احساس می‌کنند فرصت کافی برای ارائه آثارشان ندارند باعث می‌شود در یک اثر بخواهند در مورد همهٔ دغدغه‌های خود صحبت کنند.

وی وجود «پرولوگ» در ساختار بیش تر نمایشنامه‌ها را از دیگر ویژگی‌های آثار ارائه شده در این دوره دانست و گفت: در بسیاری نمایشنامه‌های ارائه‌شده مقدمه‌ای وجود داشت که یادآور «پرولوگ‌های» نمایشنامه‌های کلاسیک در دوران یونان و روم باستان بود. تفاوتی هم نمی‌کرد این نمایشنامه با چه ساختار و چه مدلی نوشته شده است.

خورشید باختری استلیزه شدن نمایشنامه‌ها را یکی دیگر از ویژگی‌های آثار این دوره دانست و گفت: کمبود امکانات تکنیکی و اجرایی نمایشنامه‌های این دوره را به سمت نوعی عریانی فضا و استلیزه شدن برده است که این موضوع در ایران با اتفاقی که در تئاتر مدرن دنیا رخ داده تفاوت دارد. یکی دیگر از دلایل وجود «پرولوگ» در نمایشنامه‌ها شاید همین امر باشد. زیرا در «پرولوگ» بیان کردن جای نشان دادن را می‌گیرد.

مسئول بخش نمایشنامه‌خوانی بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر در انتها با اشاره به عدم تعریف واحد از نمایشنامه‌خوانی گفت: نمایشنامه‌خوانی در همه‌جای دنیا جلساتی است برای معرفی یک نمایشنامه به مخاطبین خود که این مخاطبین می‌توانند تهیه‌کننده‌های تئاتر یا کارگردان‌هایی باشند که می‌خواهند با اثر جدید یک نمایشنامه‌نویس آشنا شوند. در واقع نمایشنامه‌خوانی یک جلسه بازاریابی برای یک اثر نمایشی است. این تعریف در ایران جا نیافتاده است و عموما در جلسه‌های نمایشنامه‌خوانی شاهد استفاده از تمهیدات اجرایی از جمله طراحی صحنه، حرکت و طراحی لباس هستیم. امسال در گفت‌وگو با کارگردان‌های این بخش، معرفی درست متون را به آن‌ها تاکید کردیم و از آن‌ها خواستیم تا از نکاتی که به نمایشنامه‌خوانی تعلق ندارد استفاده نکنند

در حاشیه خوانش متون

در حاشیهٔ جلسه‌های نمایشنامه‌خوانی در احوال نمایشنامه‌نویسی ایران با دو تن از نویسندگانی که متون‌شان در این بخش جشنواره خوانش شد گفت‌وگویی کوتاه انجام دادیم.

مسعود هاشمی نژاد نویسنده نمایشنامه «چشم‌ها»

رئالیسم ایرانی قالب پذیرفته شده جشنواره‌ها

متاسفانه نمایشنامه نویسی در ایران مهجور مانده است. ما نویسندهٔ مستقل که تنها نمایشنامه‌نویس باشد بسیار کم داریم، شاید بهترین نمونه در این زمینه مرحوم «اکبر رادی» بود. این باز خورد سیستمی است که در تئاتر ما جریان دارد در واقع سیاست‌های جشنواره‌هاست که نوع تئاتر را مشخص می‌کند. نمایشنامه‌نویس‌های ما محدود می‌شوند و تنها در مورد مضامین خاصی می‌توانند بنویسند اگر در جشنواره‌های معتبر ایران باید به سمت قالب‌های از پیش تعیین شده‌ای مانند نوعی رئالیست ایرانی رفت نمایشنامه‌هایی که چندمولفه مشخص همانند فرش ایرانی یا سفرهٔ ایرانی در آن‌ها دیده می‌شود. نمایشنامه‌هایی که در آن‌ها به مسائل خانوادهٔ سنتی ایرانی پرداخته می‌شود. این نوع نمایش‌ها همیشه در بازخورد با هیأت داوران نسبت به کارهای تجربی، موفق‌تر بوده است و اصولا تجربه کردن در نمایشنامه‌ها کم‌تر مجال ارائه دارد در حالی که مهم‌ترین ابزار یک نمایشنامه، ایده‌های آن است. چیزی که به آن مواد خام می‌گوییم. وقتی این مواد خام را از نمایشنامه‌ها بگیریم دست نمایشنامه‌نویس بسته می‌شود. متاسفانه در تئاتر شهرستان‌ها معمولا مسئولین ارشد که آثار را انتخاب می‌کنند کارشناس این امر نیستند. در تهران مسئولین انتخاب آثار، حداقل تحصیلات تئاتری دارند اما در شهرستان‌ها صنفی مجازاکه از خود هنرمندان تشکیل شده باشد وجود ندارد و در سیستمی که آثار را انتخاب می‌کنند خود هنرمندان حضور و تاثیری ندارند.

محمدرضا عرفانی نویسنده نمایشنامه «بازگشت از خانه»

تئاتر ما باید به سمت خصوصی شدن پیش رود

بیش‌تر فضای نمایشنامه‌نویسی ما متاثر از تئاتر ماست. یک نمایشنامه‌نویس نمی‌تواند تنها آثارش را چاپ کند و این آثار به روی صحنه نروند. مهم‌ترین مشکل نمایشنامه‌نویسان ما عدم اجرای آثار است. تئاتر ما باید از حالت دولتی خارج و نیمه‌خصوصی شود. ببینید ما بعد از انقلاب سه دههٔ متمایز در زمینه تئاتر داشتیم. دهٔ ۶۰ که دورهٔ جنگ بود ولی از گروه‌های شهرستانی حمایت بیشتری می‌شد و تئاتر تهران هم عموما به جشنواره‌ها ختم می‌شد در این دوره با وجود همهٔ مشکلات یک نظمی وجود داشت. دهه دوم دهه ۷۰ بود. این دهه ویژگی‌های خاص خود را داشت ولی در همین دهه فرهنگسراها ساخته شد که به تئاتر ما کمک کرد. در دههٔ ۸۰ گروه‌های حرفه‌ای و نیمه‌حرفه‌ای در تئاتر شکل گرفت و جمعیت تئاتری و نیازها هم بیش‌تر شد. ولی باز همه چیز به همان سالن چهارسو و سالن اصلی تئاتر شهر ختم می‌شود. حالت نخبه‌گرایی تئاتر به این محدودیت کمک کرده است. تئاترهای ما معمولا تماشاگرهای نخبه را به سمت خود می‌کشد و این باعث می‌شود جمع تماشاچی‌های تئاتر، محفلی شوند؛ مثل دانشجویان تئاتر و خود تئاتری‌ها. احساس می‌شود تئاتر ما بیشتر دستوری است و نسبتی با افراد جامعه ندارد. عامل دیگر در این میان تولید نمایشنامه است. در مراکز دیگر مانند برادوی نویسندگان برای تئاتر استخدام می‌شوند و تکلیف آنها برای تولید متون مشخص است. در ایران تولید نمایشنامه به این صورت نیست. کم‌تر پیش می‌آید که نمایشنامه‌ای به نویسندگان سفارش داده شود.

علی نرگس‌نژاد کارگردان
نمایش «جیره‌بندی پر خروس برای سوگواری»:

در رقابت بین‌المللی حتما موفق خواهیم بود

«جیره‌بندی پر خروس برای سوگواری» دربارهٔ سه آدم در شرایط بحرانی است. پسر جوانی از مادرش سوالی می‌پرسد و مادر که نمی‌خواهد به این سوال پاسخ بدهد، کشمکش شخصیت‌های این نمایش را دامن می‌زند. علی نرگس‌نژاد کارگردان نمایش می گوید «اساس کشمکش آدم‌ها ماجرای این اثر نیشایشی است که شخصا آن را نوشته، کارگردانی و طراحی کرده‌ام. توضیح بیش‌تر او را در ادامه خواهید خواند:

تکنیک این اثر بر مبنای یک «پلی فونی» شکل گرفته که در آن باید به تماشاگر اجازه داد تا در برخورد با اثر، داستان خودش را بسازد. این یک تکنیک خاص نیست، یک حالت است. در اجرا نیز روی مکتب و سبک خاصی تکیه نکرده‌ایم. تلاش کردیم یک درام و یک موقعیت انسانی ایجاد کنیم.

برای انتخاب گروه این نمایش تلاش کردم از بازیگرانی استفاده کنم که تناسب روانی با شخصیت‌های نمایش داشته باشند. هرچند شاید در وهلهٔ نخست به نظر برسد که جای بازیگران شناخته شده خالی است اما یک نکته را فراموش نکنید، کارگردان بازیگر خوب می‌خواهد. کسانی که بازیگر چهره می‌خواهند، تهیه‌کنندگان هستند و من هم تهیه کننده نیستم. سپیده علایی، فروزان جمشیدنژاد و رضا نحوی، شاید چهره نباشند اما از جمله بازیگران حرفه‌ای هستند که در تئاتر و تلویزیون حضور مستمری داشته‌اند. یک شعار دارم: یا بهترین را انجام بده یا اصلا آن را انجام نده!اولین اجرای نمایش‌مان را در بخش مسابقه بین‌الملل به صحنه خواهیم برد. احساس می‌کنم که اتفاقا این جریان چقدر می‌تواند به هیجان جشنواره بیافزاید اما بخش اصلی تئاتر، تماشاگر است. در این شرایط تماشاگر حق انتخاب دارد: شاید دوست داشته باشد کاری را که پیش از این اجرا شده ببیند؛ شاید در این لحظه‌های آخر مسئله‌ام این باشد که ای کاش پول بیشتری می‌دادند! باید اعتراف کنم از اول برای رسیدن به بخش مسابقه برنامه‌ریزی کرده‌ام و بدون شک در این رقابت موفق خواهیم بود.اولین‌بار است که تا این اندازه آرامش خاطر دارم. این آرامش به دلیل برنامه‌ریزی، دقت و مدیریت گروه برگزار کنندهٔ جشنواره است که از ابتدا با گروه‌های شرکت کننده همراه بوده‌اند. برای اولین‌بار در جشنوارهٔ فجر می‌دیدم که در زمان تمرین از دبیرخانه با گروه تماس بگیرند و دربارهٔ کار و شرایط و تمرین جویا شوند. از همین رو اعتقاد دارم این جشنواره بسیار کیفیت‌گرا بوده و با انصاف و بی طرفی برخورد کرده است.

در جدول برنامه‌های جشنواره تئاتر فجر بدنهٔ تئاتر کشور را می‌بینم. بعید می‌دانم که بیش‌تر از ۲۰ درصد از هنرمندان کشور از این جریان بزرگ تئاتری دور مانده باشند.

اصغر خلیلی کارگردان
نمایش زندگی میان آتش:

باید به متون ایرانی بها داد

زندگی میان آتش داستان اختلافات حزبی است که در جریان تدارک برگزاری جشنی در شب سال نو میلادی در یک مدرسه کودکان استثنایی رخ می‌دهد. زندگی میان آتش قصه‌ای کوتاه دارد اما این قصهٔ کوتاه از زوایای مختلف بررسی می‌شود و در نهایت نتایجی که در هر بخش گرفته می‌شود مثل قطعات یک چیستان کنار هم چیده می‌شوند. توضیح بیش‌تر دربارهٔ این نمایش را از زبان اصغر خلیلی، کارگردان «زندگی میان آتش» بخوانید:

راستش نمی‌شود گفت که در این کار سبک خاصی را دنبال می‌کنم. درواقع به دنبال شیوه خاصی نبودم. اما سعی کردم از هر شیوه و روشی که انتقال پیام به مخاطب را راحت‌تر می‌کند استفاده کنم. اما نه دوست دارم که از سبک خاصی استفاده کنم و نه تا به حال این کار را کرده‌ام. اجراها در طول سال بسیار رضایت بخش بود و من فکر می‌کنم که تماشاگر به خوبی با اثر، ارتباط برقرار کرد. این حق طبیعی یک تماشاگر است که از اثر، هر برداشتی که می‌خواهد داشته باشد؛ چه مثبت و چه منفی اما عموما مخاطب با اثر ارتباط برقرار کرده؛ و این شامل تماشاگران عام و حرفه‌ای بود. در نهایت هم این برایم مهم بود که متن ایرانی انتخاب کنم. من در جلسه‌ای هم که با آقای شاه آبادی داشتم به این موضوع اشاره کردم که اکثر کارهای اجرایی در تهران آثار خارجی است. درست است که ما این هنر را به صورت سوغات از کشورهای دیگر گرفته‌ایم اما این دلیل خوبی نیست برای این که هنرمندان خودمان را کنار بگذاریم. در مدت زمانی که داور جشنواره بودم آثاری را داوری می کردم که در بین آن‌ها آثار استانی خوبی پیدا می‌شد. آثاری که انصافا نمی‌شد آن‌ها را دست کم گرفت درحالی که از یک هنرمند گمنام بود. فکر می‌کنم با شکوفاسازی و حمایت از این استعدادها به آن‌ها اعتبار بخشیده‌ایم و این می‌تواند به وضعیت نمایشنامه‌نویسی در کشور کمک کند. از طرفی دیگر بخشی از این مسئولیت به مدیریت برمی‌گردد. البته تاکید می‌کنم که نمایشنامه‌های خارجی نباید حذف شوند اما این که آن‌ها اصل باشند و نمایشنامه‌های داخلی در حاشیه قرار بگیرند، کار اشتباهی است. حتی باید بگویم که در همین جشنواره دیدن کارهای شهرستانی را گاهی به دیدن نمایش‌های خارجی ترجیح می‌دهم. اگر نمایشی در یکی از شهرستان‌های ایران تولید شود و به جشنواره راه پیدا کند، ارزشش برای من خیلی بیش‌تر از نمایش‌نامه موفقی است که در کشور آلمان ساخته شده. چون این گروه با امکانات محدود شهرستان این کار را به جشنواره آورده در حالی که یک نمایشنامه موفق خارجی با وجود امکانات بسیار به موفقیت رسیده.

کاوه مهدوی کارگردان
دم هشتی روی گنبد:

ترجیح می‌دهم نمایشنامه در طول کار شکل بگیرد

قصهٔ دم هشتی روی گنبد، قصه‌ای است که برای همهٔ ما شناخته شده است. حادثهٔ تروریستی‌ای که توسط یک خواهر و برادر اتفاق افتاد. بمب‌گذاری حرم امام رضا(ع) در سال ۶۹. کاوه مهدوی، کارگردان این نمایش دربارهٔ این اثر توضیح بیش‌تری داده است:

در این اثر از سبک خاصی پیروی نمی‌کنم. نه تنها من، بلکه همه همکاران در همه‌جای دنیا به این نتیجه رسیده‌اند که برای بهتر جلوه دادن اثر به جای بهره گرفتن از یک سبک واحد می‌بایست چند سبک را به طور هم‌زمان به کار بگیرند. در نمایش من رگه‌هایی از مدرن، فانتزی و کمدی دیده می‌شود و در نهایت هم اثر یک کار اعتقادی و مذهبی است. درضمن لازم است به نکته‌ای هم اشاره کنم و آن این که سبک مربوط به ادبیات است و ما در هنر نمایش از ۵ یا ۶ شیوه استفاده می‌کنیم.

این را هم بگویم که من اصلا به نمایشنامه صرف اعتقاد ندارم و دوست ندارم پایه کار را بر اساس نمایشنامه بگذارم. بیش‌تر، شکل‌گیری نمایشنامه را در روند تمرین قبول دارم. یعنی دقیقا همان چیزی که در کارهای برشت اتفاق می‌افتاد.

این درست نیست که ما هر سال به دنبال غلط‌های نمایشنامه‌نویسی بگردیم. اگر تمام وقت و انرژی‌مان را روی اجرا متمرکز کنیم قطعا بهتر به نتیجه می‌رسیم و هنر نمایش در کشورمان سرنوشت بهتری خواهد داشت. دورهٔ نمایشنامه‌نویسی در همه‌جای دنیا سر آمده و فضای اجرا به همهٔ اجزای دیگر نمایش غالب است. در حال حاضر کم‌تر کسی پیدا می‌شود که برای مطالعهٔ آزادش، نمایشنامه را انتخاب کند. فکر می‌کنم ادبیات هم دارد شکل جدیدتری به خودش می‌گیرد و از ویترین کتاب فروشی‌ها به محیط اجرا می‌آید.

راستش را بخواهید از اجرای عمومی نمایش راضی نبودم. اما این ناراضی بودن از اجرا در طول سال تقصیر هیچ‌کس نبود. اولین دلیل، اجراهای به هم گره‌خوردهٔ خودمان بود. یعنی ساعت چهار و نیم عصر با دم هشتی در تالار مولوی به روی صحنه می‌رفتیم و بعد از آن ساعت شش و نیم باید کار دیگری را در حوزهٔ هنری روی صحنه می‌بردیم. این هم‌زمانی کمی کار را مشکل کرده بود.

از طرفی اجرای کار ما در تالار مولوی با افتتاح تالار هم‌زمان بود و چون فرصت اطلاع‌رسانی نداشتیم خیلی‌ها فکر می‌کردند که این مراسم مربوط به افتتاح تالار است. با این وجود در ۶ روز آخر اجرا، شاهد استقبال خوبی بودیم.»

فرشید بزرگ‌نیا، کارگردان
نمایش «نام من زویا است»:

بیش‌تر فعالیت‌ها در شهرستان، جشنواره‌ای است

نمایش نام من زویاست در احوالات زندگی زنی ارمنی می‌گذرد که فرزند ۹ ساله‌اش به بیماری نارسایی کلیه مبتلا شده. فرشید بزرگ‌نیا، کارگردان این نمایش دربارهٔ این نمایش، وضعیت نمایشنامه‌نویسی در کشورمان و تئاتر شهرستان، خصوصا شهر کرد این گونه توضیح داده است:

سیر داستان نمایش از این قرار است که این زن برای به دست آوردن «کلیه» برای فرزندش رنج‌های زیادی را متحمل می‌شود و در این میان برای تهیهٔ پول مورد نیاز عمل جراحی، مجبور می‌شود باغ بزرگی را که میراث گران‌بهای پدری است بفروشد ... در کل این اثر شامل چند صحنه است که هر کدام از این صحنه‌ها اشاره به بخش‌هایی از زندگی زویا دارند و تماشاگر اتفاقات زندگی زویا را تکمیل و بازسازی می‌کند. در نمایش «نام من زویا است» بیشتر بر رفتارشناسی تاکید شده و تلاش‌مان را روی آن گذاشتیم که در قالب فضایی مدرن طوری از بازیگران بازی بگیریم که طراحی صحنه و نورپردازی آن هم از قلم نیافتد. روی هم رفته این اثر از سبک خاصی پیروی نمی‌کند و همین به قوت آن افزوده.

در خصوص نمایشنامه‌نویسی همیشه این به عنوان یک معضل مطرح بوده که نمایشنامه‌نویسان خوب و کسانی که درام را شناخته‌اند تعدادشان بسیار کم است. اما خوشبختانه در چند سال گذشته اتفاقات خوبی در دنیای درام نویسی افتاد. در این چند سال نمایشنامه‌نویسان جوانی در عرصهٔ تئاتر ظهور کردند که با خلاقیت و نواندیشی توانستند آثار ارزشمند و فاخری را خلق کنند. این مساله در شهرستان‌ها به شکل بارزتری دیده می‌شود. می‌توانم از این فرصت استفاده کنم و از خانم آرزو ریاحی نویسنده جوان و مستعد نمایش «نام من زویا است» نام ببرم. دربارهٔ تئاتر در فارسان هم باید بگویم فارسان تنها یک سالن آمفی‌تئاتر دارد که آن هم در همین سال‌های اخیر احداث شده. اما گروه‌های زیادی در این شهرستان یکصدهزار نفری فعالیت دارند. متاسفانه بیش‌تر این فعالیت‌ها جشنواره‌ای است و هنوز شرایط برای اجراهای مستمر به وجود نیامده است. در شهرستان فارسان هنوز پرورش تماشاگر و ایجاد زمینه برای اجرای عمومی و حمایت از گروه‌های فعال انجام نگرفته. هنوز مردم این منطقه تئاتر را به شکل جدی نمی‌شناسند و کم‌تر شاهد اجرای تئاتر در این شهرستان هستیم. این در حالی است که فارسان به لحاظ بومی دارای فرهنگی غنی است و مردمی اهل ذوق و فرهنگ و ادب دارد. طرح ساماندهی و استقرار گروه‌های نمایشی اگر مانند خیلی از اتفاقات گذشته در میانه راه رها نشود طرح بسیار خوبی است. اگر این طرح تداوم داشته باشد و نسبت به رفع مشکلات موجود، منسجم‌تر و محکم‌تر اقدام کند می‌تواند به تقویت بنیهٔ تئاتر شهرستان‌ها کمک زیادی کند.

درباره اجرای فاوست – فانتزی به کارگردانی پیتر اشتاین

کارگردان – فاوست

■ نگار خان بیگی

پیتر اشتاین، کارگردان بلند آوازه و صاحب نام آلمانی در اجرای فاوست- فانتزی (Fantasia-Faust) برای نخستین بار حضور بر صحنه را به عنوان بازیگر تجربه می‌کند. این اثر برای نخستین بار به شکل (مونولوگ/ کنسرت) با آهنگ‌سازی آرتورا آنچینو و نوازندگی جیوانی ویتالتی به مدت یک ساعت و ۱۰ دقیقه اجرا شد.

فاوست – فانتزی در حقیقت انعکاسی است از فاست اثر شاخص او، که با حضور بیش از سی و پنج بازیگر سال ۲۰۰۰ در اکسپو بین‌المللی هانوفر اجرا شد. مدت زمان اجرای این نمایش بیش از ۲۰ ساعت بود و بعدتر در وین و برلین نیز روی صحنه رفت. پیتر اشتاین نسخه‌ای تلویزیونی از این اجرا را نیز کارگردانی کرده است.

زمینهٔ شکل گیری این اثر یک کنسرتو پیانو بوده است. در آغاز چند تم موسیقایی برگرفته از فاوست -که توسط جیووانی ویتالیتی ساخته شده- نواخته می‌شود و پس از آن پیتر اشتاین مونولوگی از جانب فاوست را اجرا می‌کند. سپس تم تغییر کرده و او مونولوگی از زبان شیطان را بیان می‌کند. ماجرا پیچیده‌تر می‌شود. عشق بین مارگارت و فاوست مطرح می‌شود و در انتها یک پایان اندوهناک رقم می‌خورد. در واقع این اثر مونودرامایی شکل گرفته بر تم‌های بخش اول فاوست است. مضامینی چون خیر، شر، حقیقت، مفهوم زیستن و تمام مفاهیمی که ذهن و خیال هنرمندان را قرن هاست به خود مشغول داشته است. اشتاین درباره این اثر چنین توضیح داده است: من مثل یک خواننده سعی می‌کنم تا حس موسیقی را درک کنم و طبق نظر آهنگ‌ساز اثر پیش بروم. در طول یکی از اجراهای فاوست - فانتزی، اشتاین تنها پشت یک پیانو ایستاده بود و از هیچ ابزاری همچون لباس ویژه، کلاه گیس، وسایل صحنه و یا ماسک استفاده نکرد.

فاوست–فانتزی امروز و فردا به صورت تک‌اجرا در سالن سنگلج روی صحنه خواهد رفت.

فاوست - فانتزی: بر اساس فاوست اثر گوته
کارگردان پیتر اشتاین | بازیگر پیتر اشتاین
موسیقی: آرتورو آنچینو | نوازنده جیووانی ویتالتی

نگاهی به نمایش «روال عادی»
نوشته ژان کلود کریر و کارگردانی محمدرضا خاکی

مناسب ترین شکل ممکن

محسن حسن زاده

یکی از مهم‌ترین مشکلاتی که محصول کج‌فهمی‌ها یا بدفهمی‌هاست و ریشـهٔ آن را از ابتدای ورود تئاتر به ایران می‌توان پی گرفت مدیریت روند انتقال نمایشـنامه به اجراست. دانش تئاتر نیز که همیشه به مرور و با تفاسیر مختلف به ایران وارد می‌شـود گاهـی به کمک این روند می‌آید و گاهی برعکس به کج‌فهمی‌ها دامن می‌زند. تلاش برای فهم درسـت متن و استفاده از پیشنهادهای نویسنده برای رسیدن به میزانسن، نخستین قدم و سـالم‌ترین راه در روند تبدیل یک نمایشنامه به نمایش است.

در ادامهٔ این راه هر عنصری که قرار اسـت از جانب کارگردان به متن افزوده شـود باید محصول یک تحلیل باشـد وگرنه تبدیل به عنصری تزئینی و تحمیلی می‌شود که مخاطب، به آسانی، اضافی بودن آن را می‌فهمد. در بسـیاری از موارد، ارائه یک مصداق از این مدیریت صحیح انتقال نمایشنامه به اجرا می‌تواند جنبهٔ آموزشـی داشته باشد و به کم‌رنگ کردن بعضـی از بدفهمی‌های موجود کمک کند. نمایش «روال عادی» نوشته «ژان کلود کاریر» که توسط «اصغر نوری» ترجمه و دکتر «محمدرضا خاکی» آن را کارگردانی کرده است مصداقی از این نظر است. با همین رویکرد اگر بخواهیم نگاهی به این اجرا داشـته باشـیم در ابتدا بایـد به خصیصهٔ اصلی متن توجه کنیم.

نمایشنامه «روال عادی» به بازجویی یک بازپرس از یک خبرچین می‌پردازد. با توجه به همین خلاصهٔ کلی از داستان، چالش بین کارآکتر‌ها می‌تواند به ضرورت اصلی متن تبدیل شـود و کنش، طبق یک قاعدهٔ ضروری در دیالوگ‌ها اتفاق بیفتد. اصلی کـه در برخورد اولیه، با به تعبیری خوانش اولیه از متن «روال عادی» هم می‌توان متوجهٔ آن شد. اما ظرافت‌های قابل توجهی که در متن وجود دارد را تنها در روند به صحنه بردن این نمایشنامه می‌توان کرد. از جملهٔ این ظرافت‌ها، عدم توجه نویسنده به بازی‌های زبانی و توصیف‌ها است. همهٔ آن چه که لازم است ما از شخصیت‌ها بدانیم در دیالوگ‌ها و در قالب یک کنش دراماتیک و به صورت غیر مستقیم به مخاطب ارائه می‌شود. در واقع کنش موجود در اثر، جهانی را می‌سازد که بدون لزوم ارائهٔ اطلاعات محیطی، جغرافیایی این جهان آشناست. هر چه نمایشنامه پیش می‌رود این کنش به مرور، موقعیت پیچیده‌تری را خلق می‌کند که در آن وجوه مختلف دو شخصیت، امکان بروز پیدا می‌کند. امتداد نمایشنامه در بستر یک موقعیت سبب می‌شود به راحتی تسلط هر یک از شخصیت‌ها را بر دیگری درک کنیم و همین خاصیت ذاتی یک کنش است که نمایشنامه را در عین جدیت طناز می‌سازد. در وجه دوم مقابله با اثر، و در واقع بخش دوم مدیریت روند، انتقال نمایشنامه به اجرا، کارگردانی است که هنگام به صحنه بردن چنین متنی اهمیت پیدا می‌کند. همان‌طور که اشاره شد در این جا فهم اثر برابر است با استفاده از پیشنهادهای نویسنده برای رسیدن به طراحی فضا و میزانسن. در نمایش «روال عادی» کارگردان برای نشان دادن تقابل دو شخصیت، از میزی بلند که دو شخصیت در دو سویه آن قرار دارند استفاده کرده است. در واقع ساده‌ترین شکل نشان دادن رویارویی. اما آنچه رسـیدن به این طراحی سـاده را واجب و لازم می‌کند درک نوع کنش اثر است. دکتر خاکی در مقام کارگردان با فهم اساسی ترین نکتهٔ نمایشنامه، تحرک بصری یا به تعبیر بهتر، تحرک ظاهری را از اجرا می‌گیرد زیرا ما قرار اسـت بر روی چالشی که بین کاراکترها وجود دارد متمرکز شویم و این همان نکتهٔ اصلی متن اسـت. «روال عادی» یک نمایش دیالوگ‌محور است با تکیه بر نوع ارائهٔ کلام به مخاطب. در نتیجه دیالوگ بر نمایش حاکم است و تمام فضای اثر بر اساس کشمکش‌های گفتاری بازیگران شکل می‌گیرد. در این جاست که بازی در سـکوت بازیگران اهمیـت پیدا می‌کند و قرار اسـت انتخاب نوع بـازی دو کاراکتر در واقع نقاط پنهان اثر را مشخص کند. به دنبال آن کوچک‌تریـن عمـل بازیگر همچون یک جابجایـی روی صندلی و یا دقیق‌تر از آن یک حرکت سـر یا چشـم می‌تواند در راستای فهم شخصیت به کمک بازیگر بیاید. تمام ظرافت‌هایی که در ارتباط با کارگردانی این اثر به آن‌ها اشـاره شد موجد چند ویژگی اساسی است که دکتر خاکی با ظرافتی از جنس ظرافت خود متن توانسته آنها را به مخاطب‌اش انتقال دهد. یکی از این ویژگی‌ها، اسـتفادهٔ صحیح از امکانات کلاسیک برای کارگردانی یک نمایش اسـت. برای نمونه فقط به نورپردازی این اثر اشـاره می‌کنم. انتخاب زاویهٔ نورپردازی از کف صحنه باعث می‌شود تمرکز بر بازیگران بیش‌تر شود و دقت تماشاگر در درک ظرافت بازی‌ها هم بیش‌تر شود این در حالی است که نورپردازی در ترکیب با دیگر عوامل صحنه کارکرد و کارایی خود را از دست نمی‌دهد. در این مجال کوتـاه اگر چه نمی‌توان به تحلیل ضرورت حضور هر کدام از عناصر در اجرا پرداخت اما، با توجه به آن‌چه که پیش از این اشـاره شد می‌توان تاکید کرد هنگام دیدن این اثر به مدیریت روند انتقال نمایشنامه به اجرا دقت کنید. نمایش «روال عادی» از منظر بازیگری، به مثابهٔ یک کلاس آموزشی است که فرصت جداگانه و دقت و تحلیل دیگری را می‌طلبد.

انجمن بین‌المللی درام و آموزش تئاتر

آران قادرپور: انجمن بین‌المللی درام و آموزش تئاتر، سازمانی تاثیرگذار و جهانی است که در سال ۱۹۹۲ تاسیس شد و بیش از ۹۰ کشور جهان، نماینده یا نمایندگانی در آن دارند. اعضای این انجمن را مدرسان، هنرمندان و تمام کسانی که در عرصهٔ آموزش تئاتر، خلـق درام و دیگر فعالیت‌های متنوع فرهنگی که در زندگی کودکان، نوجوانان و مردم سراسر دنیا تاثیرگذار باشند، شکل داده‌اند. این انجمن سه هدف اصلی را دنبال می‌کند: ۱. شرکت و حمایت از درام و آموزش تئاتر به عنوان آموزش کامل افراد که شامل همکاری با پروژه‌های بین‌المللی است. ۲. ارتقاء گفتگوی بین‌المللی و پژوهش در بارهٔ هنر تئاتر و تئوری درام و آموزش تئاتر. ۳. آموزش تئاتر برای دست‌یابی به حقوق بشر و صلح در سراسر دنیا.

چنیـن اهدافی از طریـق برگزاری کارگاه‌ها، اجراها و پروژه‌های بین‌المللی، انتشـار منابع مرجع و کتاب‌های گوناگون صورت می‌پذیرد. این سازمان تلاش می‌کند در سطح منطقه‌ای و بین‌المللی آگاهی دولت‌ها را در مورد ظرفیت‌های درام بالا ببرد.

این موسسه هر سه سال یک‌بار، با همکاری سمینارها، کنفرانس‌ها و فستیوال‌های ملی و منطقه‌ای کنگره‌ای جهانی را برگزار می‌کند و از اعضای خود در زمینه‌های پژوهشـی و آموزشـی، پشـتیبانی به عمل مـی‌آورد. از دیگر فعالیت‌های ایـن انجمن می‌توان به سازماندهی کنگره‌های بین‌المللی و ملی در عرصهٔ درام، تئاتر و آموزش، انجام پژوهش به منظور گسترش درام، انتشارات بین‌المللی، ترویج کار متقابل در عرصهٔ تئاتر و از این قبیل موارد اشاره کرد. این سازمان علاوه بر این در زمینهٔ انجام پروژه‌های اجرایی نیز فعال است. در ابتدا این پروژه‌ها گزینش می‌شوند و سپس در مشاوره با کمیته‌های تخصصی و بر بنیان راهبردهای اساسـی سازمان، اولویت‌بندی می‌شود. این راهبردهای اساسی اهداف زیر را دنبال می‌کند: اختصاص امکانات مساوی برای توسعه در سراسر قاره‌ها، حق تقدم پروژه‌ها در توسـعهٔ وب‌سایت‌های منطقه‌ای، وب‌سایت‌های تعاملی و توسعهٔ شبکه‌ها، پروژه‌های جهانی جاری در این انجمن با موضوعات: درام، تئاتر همبستگی و شفا (آموزش صلح و ایدز)، تئاتر بینافرهنگی (آموزش تئاتر بین‌المللی برای جوانان از طریق تبادل فرهنگی)، جشن گفتگوی بین‌المللی در مورد درام، تئاتر و پداگوژی درعمل (کنگره‌های منطقه‌ای و جهانی، نمایشـگاه‌ها و انتشارات)، گسترش وب‌سایت‌های جهانی تعاملی (انتشارات و تمایل به مباحثه)، هستند. انواع پروژه‌ها نیز دسته‌بندی‌های خاص خود را دارند: پروژه‌های حمایتی، منطقه‌ای، ملی و پروژه‌های جهانی. همچنین سازمان ۵ کمیتهٔ کاری دارد که اعضای آن در جهت کمک به توسعهٔ فراگیر، شفاف، نامتمرکز، گفت و گویی، دموکراتیک، سازمانی، حرفه‌ای و موثر فعالیت می‌کنند. این کمیته‌ها شامل: کمیتهٔ پروژه‌های کاری که توسط رئیس پروژه‌ها؛ استیون کلارک هدایت می‌شود. کمیتهٔ کاری جوان که رئیس آن کریس گونزالس و کمیتهٔ همبستگی به ریاسـت آسا پترسون ، کمیته ارتباطات به ریاست کامی لسلی و ریاسـت کمیته امور مالی بر عهدهٔ برگرا سابویی است. تمام این کمیته‌هـای کاری امیدوارند حداقل ۱۲ عضـو از ۱۰ منطقه و ۲ ناحیه داشته باشند؛ از جملهٔ این مناطق؛ آمریکای لاتین، آمریکای شـمالی، آفریقای جنوبی و شـرقی، اروپای مرکزی و شـمالی، اروپای جنوبی، آسـیای مرکزی، آسیای جنوب شرقی، اقیانوس آرام (استرالیا و نیوزلند)، جزایر آرام، خاورمیانه و کشورهای عربی هسـتند. مزایای عضویت در انجمن درام، تئاتر و آموزش شامل موارد ذیل است: اعضاء، در قسمت انتشارات و شرکت در کنگره‌های انجمن تخفیف دریافت می‌کنند. همچنین در جریان اطلاع رسانی زودتر از موعد بر بایی کارگاه‌های بین‌الملل قرار می‌گیرند، و عضو برنامه‌های آموزشی و همچنین جزیی از شبکهٔ منطقه‌ای وسیع می‌شوند. برنامه‌های گذشته این انجمن برای نمونه عبارت بودند از:

فراخوان مقاله برای روزنامه تئاتر آفریقا؛ مسـئولین ایـن روزنامه تصمیم گرفتند موضوعی را دربارهٔ روزنامه‌نگاری تاریخی، انتقادی، تحلیلی و تطبیقی فستیوال‌ها اختصاص دهند. شرکت کنندگان نیز می‌توانستند در مورد موضوع‌هایی چون تحلیل سازمان و تاثیر میراث برجای‌مانده از درام بر فسـتیوال‌های پسااسـتعماری کار کنند. تئاتر برای تغییر اجتماعی؛ در روز جهانی انجمن بین‌المللی درام و آموزش تئاتر درسـال ۲۰۰۹ انجمن درخواست این سال را به کلیه تصمیم گیرندگان رسمی و شخصیت‌های سیاسی اعلام کرد «همهٔ کودکان و نوجوانان حق آموختن هنر تئاتر را دارند؛ چرا که این هنر از بیماری‌های ذهنی و هر گونه بیگانگی جلوگیری می‌کند. در درام امکان بیان احساسات، افکار و عواطف در فضایی امن وجود دارد چرا که همهٔ شرکت‌کنندگان با یکدیگر همکاری کار می‌کنند. مهارت‌های ارتباط اجتماعی را که برای زندگی روزانه و محل‌های کار ضروری هستند، یاد می‌گیرند. این مهارت‌ها در تئاتر تعلیم داده می‌شوند.» روز جهانی انجمن بین‌المللی درام و آموزش تئاتر در سراسر دنیا ۲۷ نوامبر ۲۰۱۰ برگزار شد. رئیس جدید انجمن پاتریس بالدوین اسـت که اعلامیهٔ رسـمی انجمن را نوشته است. فرصت‌های جدید برای اعضا: شرکت در کنفرانس بین‌المللی درام ملی در دانشگاه سوانسی از ۱۱-۱۴ آپریل با عنوان تنوع و تقابل در فرآیند و کار درام مهلت دریافت پروپوزال ۳۱ ژانویه ۲۰۱۱ بیسـت‌وهفتمین فسـتیوال تئاتر مدارس ۱۷-۲۰ مارچ در مجارستان. هجدهمین کنگرهٔ جهانی درام در آموزش توسـط انجمن بین‌المللی تئاتر دانشـگاهی از ۱۵ تا ۲۰ آپریل در اتریش برگزار می‌شود. مهلت درخواست تا ۱۰ فوریه ۲۰۱۰ به آدرس الکترونیکی زیر می‌باشد.

ارتباط با انجمن بین المللی درام و آموزش تئاتر
International Drama/Theatre and Education Association
www.idea-org.net
www.aitaiata.org

گفت‌وگو با محمود استادمحمد،
نویسنده و کارگردان نمایش «کافه مک آدم»

غفلت از هویت، گریستن دارد

محمود استادمحمد امسال یک نمایش به نام «کافه مک آدم» را به روی صحنه برد. داستان این نمایش در کانادا و با حضور مهاجران ایرانی در آغاز دهه ۶۰ خورشیدی می گذرد که این خود مساله هویت و مهاجرت را از زاویه‌ای در خور تامل پیش روی مخاطب قرار می دهد. برگزیدن این اثر برای ارائه در بخش مرور جشنوارهٔ بیست‌ونهم تئاتر فجر انگیزه‌ای شد تا با این نویسنده و کارگردان پاسابقه، به گفت‌وگو بنشینیم.

■ امسال جشنوارهٔ بیست‌ونهم تئاتر فجر را پشت سر خواهیم گذاشت، نظرتان درباره روند این بیست و نه دوره چیست؟

از هر زاویه به این فرایند نگاه کنیم نمی توانیم متوقع جشنوارهای در حد جشنوارهٔ تئاتر پاریس یا لندن و نیویورک باشیم. مجموعه تاریخ تئاتر ما، تئاتر ملی ما و حرفه‌ای ما، به صد سال نمی رسد؛ جامعه تئاتری انگلیس اتحادیه‌های ۵۰۰ ساله دارد. ما امروز به فکر شیوهٔ اجرا هستیم و برای قرارداد تیپ به سروکله هم دیگر می زنیم. در حالیکه تئاتر انگلیس نزدیک به ۶ قرن پیش بنیان تئاتر حرفه ای اش را محکم کرده است. اگر از نظر اجتماعی به هفت، هشت، ده کانال تلویزیونی مملکت مان سینماهای امروزمان؛ و همچنین به مطبوعات و دیگر پدیده های فرهنگی –هنری نگاهی بیاندازیم متوجه خواهیم شد تئاتر ایران نمی تواند جدا از همین تلویزیون باشد، این تلویزیونی که مفهوم نمایش را با سلیقهٔ مدیرهای ناشناس نمایشش عوض کرده است، و سلیقهٔ تماشاگر را هم این گونه عوض کرده است. در نتیجه در مورد جشنوارهٔ بیست‌ونهم حتی با وجود دبیری مثل محمد حیدری –با وجود تمام همکارانی که محمد حیدری پیرامون جشنواره گردهم آورده است– نمی توانیم این گونه بگوییم که چون محمد حیدری برخاسته از جامعهٔ تئاتر است و خوشبختانه ثابت کرده که مدیر آینده نگر و باهوشی است، در نتیجه امسال این جشنواره با ماهیت توانایی‌های مدیریتی و اجرایی تئاتر ما به نمایش گذاشته می شود.

■ آیا در جشنواره های تئاتر فجر شما شاهد حرکات چشم‌گیری بوده اید؟

من نمی توانم در این مورد نظر بدهم چون واقعا دلبستگی ها یم به برخی از نمایش ها و نمایشگران ارزیابی ام را توام با غرض می کند. یعنی حتی اگر بخواهم بدون هیچ تعصبی به حرکت های تئاتری توجه کنم، نمی توانم، چون واقعا از بعضی تئاترها مجاله می شوم و برخی از تئاترها همهٔ وجودم را شکوفا می کند.

■ بخش بین الملل چقدر بر تئاتر ما در این سال ها تاثیر گذار بوده است؟

مسلما تاثیر داشته است اما تاثیر مثبت و منفی. مساله این است؛ به نظرم تئاتر ما در این روز و روزگار در ارتباط مدرنیزم و موج نابه هنگام پست مدرنیته سخت آسیب پذیر است. جوانان ما امروزه بیش از هر چیز احتیاج دارند هویت تئاتر ملی خود را دریابند و قبل از شناختن و خوگرفتن با هویت ملی، اگر در مواجهه با تئاترهای آن سوی قرن بیستم قرار بگیرند، تاثیر مثبتی نخواهد داشت. ما باید قبول کنیم که جامعهٔ ما در دوران ماقبل مدرنیته نفس می کشد؛ از ما قبل مدرنیته به آن سوی مدرنیزم جهیدن، باعث شکستن قلم پای جوان های خو نگرفته با ملیت و هویت خود خواهد شد.

■ شما به ابعاد منفی این تاثیر اشاره کردید. درباره ابعاد مثبت بخش بین الملل هم بگویید.

اگر با نگاه کلی به عمل کرد جشنواره بخواهیم نظر بدهیم، مساله متمایز کردن مثبت و منفی نیست. آنچه را من گفتم یک نگاه کلی و عام است به تعریف هنر مقصودم این است که به عنوان مثال بچه های ما، دانشجویان و جوانان ما قبل از این که تئاتر خود را بشناسند، قبل از این که نمایشنامه نویسان و کارگردانان و عوامل تاریخ تئاتر خود را بشناسند، یک سره شیفته آوانگاردیسم اروپایی می شوند. و در این مرحله نه به آوانگاردیسم اروپایی دست پیدا می کنند و نه تئاتر ملی خود را به دست آورده اند. در نتیجه می توان گفت تاثیر مثبت و منفی به تماشاگر ارتباط دارد. بیننده های حرف های تئاتر دو دسته می شوند. یک دسته افراد شکل گرفته و جاافتاده و صاحب بینش تئاتری که خب جشنواره و بخش بین الملل جشنواره برای این دسته یک سره مثبت است اما برای جوانی که امروز نمایش را می بیند و فردا معلمش در دانشگاه نمی تواند ماهیت اصطکاک و همسویی تئاتر ایران با غرب را برای دانشجو تحلیل کند، دانشجو همان می شود که امروز شده است که می گوید، و با افتخار هم می گوید: من که اصلا نمایشنامه ایرانی نمی خوانم. یعنی تئاتر مملکت خود را حتی قابل دیدن نمی داند. خب بله! مسلما برای این جوان چیزی به نام تئاتر جهان درست معنا نشده است. اگر شده بود می دانست و می فهمید که برای شناخت تئاتر جهان، اول باید تئاتر خود را بشناسد و گرنه بی ریشه می شود، و نهال بی ریشه پا نمی گیرد.

■ تئاتر فجر تا چه میزان در شناساندن تئاتر شهرستان ها تاثیر گذار بوده است؟

من فکر می کنم مهمترین، بااثبات ترین و مثبت ترین هدف برگزاری جشنواره تئاتر، تماشاگر شهرستان است. یعنی آرزو می کنم که جشنوارهٔ تئاتر برای بچه‌های تئاتر خوزستان، بلوچستان، آذربایجان و خراسان اجرا شود. متاسفانه در طول جشنواره ها می بینیم که بچه های شهرستان می آیند و اغلب نمی توانند بلیت تهیه کنند و نمایش نادیده، به شهرستان برمی گردند. آرزو می کنم که نگاه دبیر جشنواره به این مساله معطوف شود که جماعت اهل تئاتر تهران در طول سال نمایش ها را می بینند. از آن سو گوش شیطان کر، بچه های تئاتر که سالی به دوازده ماه راهی فستیوال های تئاتری اروپا هستند پس بچه های مرکز به حد کافی اغنا می شوند. جشنوارهٔ تئاتر بایست فرصتی برای بچه های شهرستان ایجاد کند. حتی دیده‌ام گروه‌هایی که از شهرستان تئاتر می آورند برای جشنواره فجر، برخی بلافاصله بعد از اجرا مجبورند به شهرستان بازگردند. اگر خودشان بخواهند بمانند بلیت ندارند که نمایش ها را ببینند. این اسف انگیز است. من بسیار دیده ام فلان جوان شهرستانی که پشت در تئاتر جلویم را گرفته است، و گفته: من باید این نمایش را ببینم. نه تنها او که خود من هم این اعتراض را دارم. اما چه کنم جز این که مثلا بلیت خودم را بدهم که او برود و ببیند. اگر برای بچه های شهرستان برنامه‌ریزی کند وای که چقدر هم اعصابمان راحت می شود! و هم این بچه ها با دست و ذهنیت پر به شهرستان باز خواهند گشت!

■ در نمایش مک آدم چقدر مساله هویت برایتان اهمیت دارد؟

من در این مورد نمی توانم اظهارنظر کنم. اما من کافه مک آدم را دوست دارم، اجرایش را دوست دارم و بازیگرانش و تمام بچه هایی که برای مک آدم کار می کنند را دوست دارم چون مک آدم در طول اجرایش به آن بخش عصب تماشاگر که با هویت ملی و تاریخی ما ارتباط دارد تلنگر خوبی میزند. با مک آدم خواستم یک بار دیگر بگویم، معلم های ما در جوانی ما را با مساله هویت تاریخی روبرو نکردند و از این غفلت ضرباتی غیر قابل جبران خوردیم. بگذار برای هویت ملی و تاریخی خود اهمیتی بیش از این قائل شویم. مک آدم در این کار موفق بود و به همین دلیل دوستش دارم.

■ با توجه به فاصله افتادن بین اجرای عمومی و جشنواره به چه دلیل حضور در آن را پذیرفتید؟

اتفاقا به دلیل اشتیاق بازیگران و به خصوص دستیارم، خواستم که در جشنواره اجرایش کنم و دیگر آن که حیفم آمد طرح دکور اصغر دشتی را در جشنواره به نمایش نگذارم.

■ بازتاب نمایش تان در اجرای عمومی چگونه بود؟

من مدت ها بود با تماشاگر آشفته و برهم ریخته روبرو نشده بودم. کسانی که پشت صحنه می آمدند اغلب آشفته و منقلب بودند. خیلی ها! سر بر شانه ام گذاشتند و گریستند!! و این گریه، گریه‌ی خوبی بود. غفلت از هویت، گریستن دارد.

نگاهی به نمایش سلطان و گاگول، نوشته بریل مایا و کارگردانی پیر دمینگر

سلطان تن پرور

■ رضا آشفته

نمایش سلطان و گاگول اولین محصول مشترک ایران و آلمان در زمینهٔ تئاتر کودکان و نوجوانان است که داستان آن دربارهٔ زندگی یک سلطان تنبل و یکصد همسرش است و مهمترین خصلتش این است که از عهده هیچ کاری بر نمی آید. او در دورهٔ کودکی توسط والدین و ندیمه‌ها نگهداری و تر و خشک می‌شده و امروز نیز توسط یکصد زن پرستاری می‌شود.

تئاتر روایتی

این نمایش در اجرا بر مبنای شیوه تئاتر روایتی -که در آلمان هنوز هم تاکید بسیاری بر این شیوه می‌شود- پیش می‌رود. هدف عمده از اجرا نیز تعلیم و تربیت کودکان است. نکته‌ای که شاید امروز در جوامع مدرن عمومی شده باشد و جوانانی هستند که هنوز هم منتکی به ناز و نوازش‌های مادرانه هستند و نمی توانند کوچک‌ترین مسئولیت‌های شخصی‌شان را انجام دهند.

مسوول ایجاد ارتباط

در این شیوهٔ اجرایی، راوی مسئول مستقیم ایجاد ارتباط با تماشاگران است. او با لحنی مهربان با کودکان در ارتباط است تا خط و خطوط اصلی درام را مشخص کند و معرفی اولیه‌ای از شخصیت‌ها را انجام دهد. راوی می آید تا زبان آلمانی را در ایران و فارسی را در آلمان قابل فهم‌تر کند و نبودش عاملی نباشد که بین اجرا و مخاطب گسستی ایجاد شود. چنان‌چه در اجرای فعلی، «آنالی شکوری» با موفقیت در این زمینه می‌کوشد. او همان لحن و بیان قصه گوی کودکان را دارد و حتی با عروسک سلطان و بالش‌های کوچک هم طوری بازی می‌کند که گویی از نزدیک قصه را از طریق این شیوه برای یک کودک اجرا می‌کند. او با دهانش موسیقی و آوای مورد نظر را القا می‌کند تا دقایق شاد و جذابی را فراهم کند.

فضای فانتزی

در طراحی صحنه فضا فانتزی است چون یک چهارپایه خیلی بزرگ پایه و اساس زندگی سلطان شده است. او بر این چهارپایه و بر روی بالش‌ها مستقر است که بیانگر همان کوه بالش‌ها خواهد بود. بالش‌ها آن قدر در صحنه هستند که دلالت بر سنگینی و تنبلی و تن‌پروری سلطان کرده باشند. در دو سوی نیز بالابر با یک قلاب ماهی گیری و بادبزن دسته بلند از دیگرنشانه های وقت گذرانی این سلطان بی کفایت و درایت هستند که گویی هنوز رشد نسبی خود را نگذرانده باشد. سلطان لباس سلاطین شرقی را بر تن دارد و سبیلش هم از بناگوش در آمده و شمایل سلاطین ترک را دارد . او آن‌قدر در دستار خود غرق است که نمیداند درداخل آن دو بلبل آوازه‌خوان زندگی می کنند و هر روز صبح فقط صدای آنان را می‌شنود. این هم همان طنز تلویحی است که بازهم اشاراتی بر نادانی و بی‌خبری این سلطان از جهان پیرامونش می کند. اما در مقابل، گاگول لباس امروزی و اصطلاحا غربی به تن دارد. او با خود رادیو و تلفن و از این جور مظاهر دنیای صنعتی را به همراه دارد و به تدریج کاربرد آن‌ها را به سلطان می آموزد. گاگول همچنین اهل آشپزی است و طعم و مزه‌های مختلف را به سلطان یادآوری می‌کنند تا بر اثر تنبلی فقط به نان خشک اکتفا نکند. در این جا رویارویی دو دنیای شرق و غرب متجلی میشود که نگاه مستشرقانه غربیان را عیان می کند. این بالاخره یکی از آن تاویل‌های جدایی ناپذیر از نمایش سلطان و گاگول است. هر چند که یک تعبیر دیگر هم همان کودکانی است که از تعلیم و تربیت درست برای پا نهادن به بلوغ رفتاری و فکری باز می‌مانند و همیشه همانند یک کودک نابالغ نیاز به توجهٔ دورو بری‌های خود دارند. اما باید این را در نظر داشت که ما امروز جهان سوم نداریم و تمامی کشورها در حال توسعه هستند و برخی نیز از این مرحله گذشته‌اند. از سوی دیگر گذشتهٔ فرهنگی مملکت ما هم دلالت می کند که عقب‌افتاده نبوده ایم بلکه در دوره هایی به واسطه جنگ‌ها و حضور استعمار گران اروپایی و چپاولگری آنان؛ ما و بسیاری از کشورها دچار یک عقب‌ماندگی مزمن و تحمیلی شده ایم. یعنی علت هم خود آنان بوده‌اند وگرنه ما با فرهنگ حقیقی خود همچنان می توانیم داعیه دار پیشرفت فرهنگی و دارای تمدن اصیل باشیم. آن‌چه دیگران نداشته‌اند ما زودتر از آنان برای زندگی خود فراهم کرده ایم و و متاسفانه به اشتباه بسیاری از آن داشته‌ها به پای دیگران گذاشته شده است.

نگاهی به نمایش «خانه برنارد آلبا» نوشته لورکا و کار زهرا صبری

استحاله انسان در عروسک

زهرا صبری در «خانه برنارد آلبا» که از شاهکارهای فدریکو گارسیا لورکای اسپانیایی است، تعریف درستی از دراماتورژی به نمایش می گذارد. او با تلفیق انسان و عروسک نمایش نامه صحنه‌ای را به نمایش عروسکی تبدیل می کند. از همان ابتدای نمایش «خانه برنارد آلبا» معلوم است که همه‌چیز به هم ریخته است و ما با گونهٔ تازه‌ای از روایت نمایشی مواجه خواهیم شد. در نگاه اول حضور چمدان های سفری بی‌شمار و ریل آهن تداعی گر یک سفر برای جمعی از اهالی یک خانه خواهد بود. دخترانی که پس از مرگ پدر مجبور به پذیرش استبداد حاکم بر خانه از سوی مادر(برنارد) شده‌اند. برای مسجل شدن دراماتورژی کافی است بر این نکته تاکید شود چرا بر تلفیق انسان و عروسک در اجرای این نمایش اصرار شده است؟ همین نکته برجسته است که پیوند ارگانیک تمام اتفاقات را برایمان باورپذیر و درست جلوه خواهد کرد. انسان در مسیر درست زندگی است که خود را نمایان می سازد و در شرایط نابهنجار هر اتفاق نادرستی وضعیت انسانی را تهدید خواهد کرد. عروسک شدن انسان، استحالهٔ انسان را در یک شرایط بحرانی تداعی می کند و این بهترین موضع برای تبدیل یک متن صحنه‌ای به متن عروسکی خواهد بود.

یک موجود هولناک و بی‌رحم

برنارد یک موجود هولناک و بی رحم نشان داده می‌شود در حالیکه خود او نیز نباید بهره و لذتی از زندگی اش برده باشد. برنارد یک انسان سرکوفته است که اکنون بر آن است تا با بستن زندگی و جریان معمول و طبیعی آنچه را بر او روا داشته‌اند، تلافی کند. او برایش فرقی نمی کند که دختربزرگترش در سی و نه سالگی و اصطلاحا پیر دختر شدن پا در آستانه ویرانی بگذارد و یا دختر بیست ساله‌اش در ابتدای راه از سرکوب عطش درونی خود بسوزد، دیگر این وضعیت ناکام را تاب نیاورد و به اجبار خود را بکشد. زهرا صبری از شیوه پلی-بک بهره می‌برد تا نوار صدا موجبات حرکت بدن بازیگران و عروسک‌ها را -که خود را در نقاب زنانه و در عین حال بی‌چهره گی پوشانده‌اند- فراهم کند. یعنی این نوار می تواند جلوه گر یک اجرای منتکی بر صدا و یا اصطلاحا رادیویی باشد. اما حرکت‌های بازیگران که از ابتدا تا پایان حضور فعالانه‌ای در صحنه دارند چنین فکری را از اذهان پاک می کند چرا که حرکت فیزیکی و ذهنی و ایجاد خط روایت باعث شکل گرفتن یک نمایش تلفیقی خواهد شد.

عروسک‌ها در چمدان ها پنهان شده‌اند و بنا بر ظرفیت‌های اجرا در جاهای مختلف توسط بازیگران گردانده می شوند. این شیوهٔ هم جلوهگر شیوه «بونراکو» خواهد بود که باز هم در تغییر و تبدیلی به موقع و به جا نمایان گر دراماتورژی درست و درمان در اجرای یک نمایش خواهد بود. در اینجا بونراکو تعرف می شود تا ابداعی برای چیره شدن بر سنت نمایان شود. در این مسیر ما فقط باید شاهد تغییر باشیم چنانکه متن هم به دنبال ارائهٔ این وضعیت است.

پنج دختر دم بخت

صبری با ضرب آهنگ کند حال و هوای یک خانه را نشان می‌دهد چرا که در این خانه پنج دختر جوان و دم بخت حضور دارند که به دلیل استبداد موجود پژمرده و رخوت‌زده با زندگی مدارا می‌کنند. البته این مدارا هم در ظاهر پیش برندهٔ فرامین زور گویانهٔ مادر است زیرا به تدریج آنان علیه این وضعیت سر به طغیان برمی‌دارند.

طبیعت بر پایهٔ همسویی دو جنس مخالف (نر و ماده) تعریف شده است که به هیچ‌وجه نمی‌توان مانع از جدایی آن دو شد. اگر هم چنین قراری باشد، مطمئنا با شکست روبرو خواهد شد زیرا با آنچه که باید باشد مغایرت دارد.

خروج اضطراری

این کارگردان به کمک رضا مهدیزاده در طراحی صحنه آنچه را باید در ذهن مخاطب تداعی شود، ایجاد کرده است. دختران در پی خروج اضطراری از این محیط بسته و زمهریر اجباری هستند. بنابراین یک در، خط آهن و چمدان که کارکرد به موقع و لحظه‌ای هم در طول درام دارد، به کار گرفته می شود. حالا شب و ماه هم بهانه‌ای می شود تا به بازی‌های ممنوعه پرداخته شود. بازیگران در این نمایش نیز از تحلیل های ناب و سازندهٔ صبری بهرهٔ لازم را می برند چراکه از این طریق اولا فقط سه بازیگر تمامی نقش‌ها و عروسک گردانی‌ها را برعهده می گیرند. ثانیا یک بازیگر مرد در کنار دو بازیگر زن بی‌آنکه تنها به یک شخصیت اتکا کنند، در طول نمایش حضور و مشارکت ویژه‌ای دارند. چرا یک بازیگر مرد؟ در نمایش «خانه برنارد آلبا» بازیگرانی چون رکسانا بهرام و ندا هنگامی در کنار مهدی شاهی بویی ایفای نقش می کنند. این خود نیز تفکر ایجاد فضای زنانه (فمنیستی) را از بین می‌برد و ناخواسته مساله را فراتر از جنسیت زن و مرد تعمیم می دهد تا تسلط طبیعت برای یگانه شدن بارزتر جلوه کند.

گلناز گلشن، طراح لباس هم در این دراماتورژی پویا مشارکت عینی و عملی دارد. بازیگران لباس های زنانه بر تن دارند و بر سر کلاه گیسهای مصنوعی گذاشته و همگی نقابی بر چهره دارند که در آن هیچ حس و حالی موجود نیست.

این نقاب اندوه حاکم بر فضا را بارزتر می کند بی‌آنکه حس و حالی برجسته و سطحی در صحنه نقش داشته باشد. بنابراین فرم لباس و نقاب هم جزیی از نگاه کارگردان می شود تا اجرا با نمایه های خلاقه مدنظر تماشاگران قرار گیرد.

گفت و گو با «حسین پاکدل» نویسنده و کارگردان نمایش «حضرت والا»

نگاهی شاعرانه به یک عادت تاریخی

محسن حسن زاده

نمایش "حضرت والا" بیش از هر چیز نشان دهنده دغدغه "حسین پاکدل" نسب به مقوله نقد قدرت و عبرت از تاریخ است. پاکدل با نگاه و زبانی شاعرانه زندگی تیمور تاش و دخترش را زمینه بیان دغدغه های خود قرار داده است تا در این رهگذر حرف ناگفته ای را باقی نگذارد. گذشته از نمایش "حضرت والا" حسین پاکدل با سابقه مدیریت در تئاتر کشور می تواند نگاهی منتقدانه به شرایط امروز تئاتر ایران داشته باشد تا از این گفته های او بیش تر استفاده کرد.

■ آیا در طول اجرای عمومی به این نتیجه نرسیدید که برای جواب به دغدغه هایتان بهتر بود با نگاهی تلخ تر به نقد قدرت می پرداختید تا این نگاه شاعرانه که الان وجود دارد؟

آن چیزی که شما می گویید در زیر متن وجود دارد. این شاعرانگی در حقیقت لایه روبین متن است ولی شما آن هول و هراس یک زن (پوران) یا یک مرد (شخصیت حضرت والا) را در زیر متن کاملاً می بینید. ما نباید برای تماشاگر تصمیم بگیریم. خشونت را نشان دهیم برای اینکه تماشاگر متوجه شود که مثلاً با یک وضعیت تراژیک یا وضعیت دراماتیک خشنی روبه رو است. ما حتی در صحنه "ضیافت" خشونت صحنه را گرفتیم چون در متن اولیه این را داشتیم که این شخصیت ها یکی یکی به جنگک های قصابی آویزان می شوند به دلیل اینکه تخیل تماشاگر در زمانی که شخصیت خیلی ساده داخل قاب بیاستد بیشتر کار می کند. این اتفاقاً وجه تراژیک اثر را خیلی بالاتر می برد. من هر چقدر هم وقت داشتم خشونت نمایش را بیش تر نمی کردم . چون نه علاقمند به خشونتم نه اعتقاد دارم به اینکه اگر خشونت را نشان دهیم باعث می شود از وجوه منفی خشونت درس عبرت گرفته شود.

■ با توجه به نام نمایش قبل از دیدن این اثر تصور می شود که نمایش به زندگی تیمور تاش یا همان حضرت والا می پردازد ولی بعد از دیدن اثر می بینیم که تنها زندگی تیمور تاش نیست. حتی پوران (دختر تیمور تاش) و انتقام گیری او هم تمام ماجرا نیست. نقطه اتحاد و اتصال روایت زندگی این انسان ها در کجاست؟

شخصیت پوران. که در حقیقت ایران تیمورتاش است و ما نام پوران را بر او گذاشته ایم. نمایش با باز شدن دفترچه خاطرات دختر شروع می شود و تمام نمایش را از منظر خاطرات پوران می بینیم و در نهایت با رفتن او و جای گذاشتن دفترچه نمایش تمام می شود یعنی همان آغاز نمایش. همه جا محور نمایش پوران است حتی ما در لحظه تاجگذاری و ضیافت از منظر پوران وارد می شویم.

■ این برداشت مشخص است ولی زمانی که وارد روایت زندگی حضرت والا می شویم پوران نه حضور فیزیکی چندانی دارد و نه تاثیر گذاری دراماتیک خاصی.

به خاطر اینکه وجوه دیگری از پوران در صحنه فعالیت می کند و تاثیر دارد. وجه خاطرات و تخیلی پوران، منیر است که همیشه حضور دارد. وجه خردمندی، عاطفه و احساس مادری او سرور است. اینکه ما این سه شخصیت را یکی گرفتیم به خاطر این است که در واقع سه وجه از یک شخصیت است و همدیگر را کامل می کنند. شاید اگر ما نام نمایش را دختر حضرت والا می گذاشتیم برای شما کم تر این مسئله به وجود می آمد به دلیل اینکه روایت قصه از منظر پوران است. حضرت والا به عنوان یک شخصیت محوری بار دراماتیک اثر را با خود حمل می کند و چون از آخر به اول است وجه تراژدی آن صد چندان می شود. حضرت والا از یک جنازه در ابتدای نمایش به یک مرد در اوج قدرت می رسد و سپس از اوج یک مرتبه حذف می شود.

■ ولی وجه انتقام جو و خشن پوران است که باعث ماندگاری او می شود. زن هایی هم که در تاریخ توانسته اند از مردها جلوتر بروند همه این خصلت را داشته اند. در نمایش شما هم همین خصلت است که داستان را به پیش می برد پس چرا باید به وجوه دیگر شخصیت پوران به این اندازه اهمیت داد؟

در هر صورت شما غافل نشوید از اینکه یک دختر در طبقه اشراف در یک بستر زمانی از حوادثی که بر او می گذرد تبدیل به این موجود انتقام جو می شود. چون پوران بیش ترین وقت را با پدر سر کرده تمام حوادثی که بر پدرش می گذرد در ذهن او می ماند و بعد هم تنها کسی است که به دنبال خون بهای پدرش است و تا به نتیجه دلخواه هم نمی رسد کار را رها نمی کند.

■ در راستای مفهوم نمایش، ضرورت پرداختن به پوران و اینگونه زن ها چیست؟ زن هایی که در تاریخ ایران همیشه به صورت انفرادی تاثیر گذار بودند؟

ضرورت آن عبرت گرفتن از کل وقایعی است که بر حضرت والا می رود. ما نمی خواهیم بگوییم که این الگوست و یا الگوسازی کنیم به خاطر اینکه شیر زنانی داریم که خیلی قوی تر و قدرتمندتر عمل کرده اند اما وجه دراماتیک این شخصیت قوی تر است و ما توانستیم این را در بستر یک درام به وجود بیاوریم.

■ تصور می شود شما در این نمایش تحت تاثیر نگاه علی رفیعی در بعضی از آثارش هستید. به طور مشخص آثاری که به نقد قدرت می پردازد. تداوم نوع نگاه دکتر رفیعی از جانب شما ارزشمند است ولی آیا خود شما هم این نیت را دنبال می کردید؟

ایـن نیت من نبوده اسـت. به هر صـورت ما در بسـتر تجربیات گذشتگان مان سیر می کنیم. هر کدام از ما خودمان هستیم به اضافه داشته هایی که از قبل داشتیم و دوستان و هنرمندانی که از قبل بوده اند. برای من باعث افتخار است که کارم با کار آقای رفیعی قیاس شود یا حتی نشانه هایی از آن کار در نمایش من هم پیدا شود. اگر به این حد برسیم که خیلی خوب است. علی رفیعی به عنوان استاد و خیلی از هنرمندان دیگر مانند سمندریان، بیضایی یا علی حاتمی وقتی که خلق اثر هنری می کنند اثر آنها تمام نمی شود بلکه جاری می شود. ما محصول اندیشه های پیشنیان و پیشکسوتان خودمان هستیم. تحت تاثیر هر یک از اینها یک اثر مجزا را خلق می کنیم. بله من نوع روایتی که آقای رفیعی دارند، زیبایی شناسی و یا شاعرانگی که روی صحنه دارند را خیلی دوست دارم و همیشه برایم قابل ستایش بوده است.

■ خصوصیت علی رفیعی که شما هم دنبال کرده اید نگاه تراژیک به تاریخ با نگاهی شاعرانه است؟ چرا باید تنها با نگاهی شاعرانه به این مقوله نگاه کرد؟

شـاعرانگی زبان یک اثر برای این اسـت که اساساً آن چیزی که از تاریخ و گذشـته به یاد می ماند خشـونتی است که بر یک ملت وارد شـده اسـت. جنگ قدرت از ابتدای تاریخ بوده اسـت و کسانی که همیشه آسیب می دیدند مردم، طبقه نخبه و اندیشمندان بوده اند. کسانی که به هر صورت می توانستند برای جامعه کارایی داشته اند. این عادت تاریخی اسـت و با آن کاری نمی توان کرد. ما چه وجهی از تاریخ را نشـان دهیم؟ عاشقانگی آن را که هست و می گویند. در رمـان ها و قصه های مختلف می گویند. هرچند آن هم در هـر صورت به یک تراژدی ختم می شـود. نمی توانیم منکر این شویم که گذشته ما گذشته تاریکی است و اصلاً وجه عاشقانه و جذابی ندارد که با آن به آرامش برسیم. در دل این شاعرانگی پر از معانی تراژیک است. زبانی که شما انتخاب می کنید برای روایت قصه شماست. وقتی که شخصیت پوران بعد از فجایعی که بر این خانه می رود که کاملاً نماد یک کشور است، می گوید: "کوفتن ندارد درب خانه ای که چشم انتظار هیچ نیست الا هراس سرزده که آن هم بختک خانگی است بی نیاز کوبش رقصت." یعنی ما همیشـه در هراس و دلهره زندگی می کنیم و این هراس هیچ وقت از ما اجازه نمی گیرد که وارد شود. این در زبان شاعرانه است ولی محتوای تراژیکی دارد. تمام آثار تراژیک شکسپیر هم زبان شاعرانه ای دارد. برشـت یا دورنمات هم به همین صورت. به خاطر اینکه زبان صحنه باید شاعرانه و جذابی باشد.

■ به عنوان آخرین سوال با توجه به تجربه مدیریتی شما در تئاتر ایران، ریشه تعارض بین مدیران و هنرمندان را در چه موضوعی می دانید؟

من اول تکلیف را مشـخص کنم. وظیفه هنرمند غر زدن اسـت. هنرمنـد دو وظیفه عمـده دارد یک اینکه ادعا داشته باشـد. این ادعا در ذات هنر است و هنرمند دعـوی خلق دارد. ادعا را از هنرمند بگیریم هیچ چیزی برای او باقی نمی ماند. دوم باید هنرمند غر بزند و انتقاد کنـد. هنرمندی که انتقاد نکند فایده ای ندارد. باید این حق را به او داد و هنرمند باید همیشـه طلب کار باشد. چاره ای هم نیسـت. باید در قبال این دو ویژگی بزرگ هنرمند سـعه صدر و ظرفیت داشـت. اگر به این دو بها ندهیم هیچ اتفـاق بزرگی در جهان نمی افتد. به خاطر اینکه جهان را گاهی اوقات همین هنرمندان مجنون می سـازند. جهان را سیاسـت مدران ، تجار و اهل علم (به معنای علوم تجربی) نمی سازند. هنرمندان هستند که چشم دانشمندان را به تخیلی بیشتر از واقعیت موجود باز می کنند.

تئاتر بینافرهنگی چیست؟

■ جان مارتین
■ ترجمهٔ فروغ رستمی‌شکوه

طی صدسال گذشته، واقعیات و آگاهی‌های فرهنگی ما بیش از هر دورهٔ دیگری دست‌خوش تغییر شده‌است. امروزه، ما در جهانی زندگی می‌کنیم که در آن فرهنگ‌ها و قومیت‌های بشری، به صورت متفاوت و آزادانه با هم تلاقی می‌کنند و ترکیب می‌شوند و این امر فضای بویایی برای بازنگری در هویت‌هایمان ایجاد کرده است و علاوه بر آن امکاناتی هم به هنرهای اجرایی بخشیده که باعث غنی‌تر شدن و بازتاب‌های اجتماعی جهان پیرامون‌مان شده‌است. سهولت امکان مسافرت و حمل و نقل، نه تنها برای افراد مرفه و ماجراجو اجازهٔ تماشا و تجربهٔ مواجهه با فرهنگ‌های بسیاری در سرتاسر جهان فراهم کرده است، بلکه فرم‌های اجرایی این فرهنگ‌ها را نیز در معرض طیف گسترده‌ای از مخاطبان جهانی قرار داده‌است. تماشای تئاترهای اروپایی در دهلی یا رقص‌های چینی در لندن دیگر نه یک فرصت کم‌یاب، که بخشی از برنامهٔ ثابت جشنواره‌ها، بازدیدها، و مبادلات فرهنگی است. عرضهٔ این فرم‌ها، بین فرهنگ‌ها، یک نقطهٔ تلاقی پدید آورده است و در نقاط تلاقی همواره نوعی مبادله هم وجود دارد. تاریخ نشان داده است که این تلاقی‌ها در هنرهای اجرایی بسیار ثمربخش بوده‌اند. در سطح فردی، هنرمند با دیدن نشانه‌های الهام‌بخش در یک شیوهٔ کاری دیگر، تأثیری از آن تجربه را به کار خودش منتقل می‌کند. این کار جدید؛ این آمیزهٔ جدید، نقطهٔ شروع تداخل فرهنگی است. در سطح وسیع‌تر، این تعاملات بر تاریخ گروه‌ها، طوایف، قبیله‌ها یا ملت‌ها، در پی تلاقی اقوام، خواه در صلح و خواه بر اثر تعدی، نیز تأثیر گذاشته و شکل‌های بیانی جدید و بی‌شماری را به‌وجود آورده‌است. این پدیده به دنبال مهاجرت انبوه اقوام به میزانی بی‌سابقه در قرن گذشته شتاب زیادی گرفته است. این مبادله نه تجمع فرهنگی است؛ به معنای وجود هم‌زمان و در کنار هم چند فرهنگ، و نه تقاطع فرهنگی است که در آن افرادی با یک پس‌زمینهٔ فرهنگی فرمی را از فرهنگی دیگر می‌آموزند و آن را به کار می‌بندند. تداخل فرهنگی حوزه‌ای از تعامل است که در آن فرم‌های جدیدی خلق می‌شوند. مسلما تداخل فرهنگی پدیده‌ای «غربی» نیست. فرم‌های تئاتری فوق‌العادهٔ ژاپن نتیجه آیین‌ها و رقص‌های نمایشی کشور کره‌است که به شرق آمدند و با فرهنگ بومی‌های ژاپن تلاقی کردند. موسیقی شمال هند حاصل دستگاه‌های ایرانی است که حکمرانان مسلمان با خودشان به آن جا بردند، و بسیاری از داستان‌های اپراهای چینی هم در بی گسترش بودیسم از هند مشتق شده‌اند. حرکات موزون و موسیقی معاصر اروپا و امریکا ریشه‌های عمیق بسیاری در فرهنگ آفریقایی و پراکندگی قومی‌ایشان دارند و همچنین سبک‌های اجرایی اندونزیایی نیز داستان‌ها و سبک‌هایی را از هندوییسم گرفته که بعدها با گسترش اسلام نفوذ بیشتری پیدا کرده‌است. الهام گرفتن از سبک‌های اجرایی غیراروپایی به قدری در تئاتر اروپا قابل ملاحظه است که می‌توان با اطمینان ادعا کرد که پیشرفت تئاتر در قرن‌های بیستم و بیست‌ویکم بدون آن میسر نمی‌شد. تئاتر سازان برجستهٔ بسیاری در سدهٔ گذشته عمیقا تحت تأثیر تئاترهای خارج از قلمرو فرهنگ بلاواسطه‌شان قرار گرفته‌اند، تا حدی که تئاتر معاصر اروپا متأثر از رشته‌ای از تداخل‌های فرهنگی است.

از الهام گرفتن «آنتونن آرتو» با تماشای تئاتر بالی گرفته تا همکاری «ژاک کوپو» با بازیگرهای ژاپنی در تئاتر «ویو کلمبیه» و تأثیرات عمیق و ماندگاری که برشت از دیدن «می‌لن فنگ» در «اپرای یکن» پذیرفت، ما با تاریخچه‌ای از اثرگذاری‌ها روبه‌رو هستیم که تئاتر اروپا را متحول ساخته‌اند.

گروتوفسکی با مطالعهٔ تمرین‌های کاتاکالی به دنبال شناخت بیش‌تر از هنر بازیگر رفت، و از سوی دیگر پیتر بروک در گروه‌های تئاتری چند فرهنگی‌اش کوشید تا نیروبی فراتر از نیروهای منحصر به یک فرهنگ را کشف کند. یوجینو باربا نیز در پی تحلیل پویه شناسی‌هایی در دنیای تئاتر برآمد که شناخت‌شان می‌تواند برای ما مفید باشد. روبر لوپاژ از یونراکو الهام گرفته؛ برکوف از کابوکی؛ و آریان منوشکین برای شکل دادن به تئاتر معاصر خیره‌کننده‌اش از سبک‌ها، تصاویر، ریتم‌ها، و رنگ‌های بسیاری از فرم‌های تئاتری آسیایی مایه گرفته است؛ این فهرست طولانی است. همهٔ این‌ها چیزی را یافته‌اند که آثارشان را غنی‌تر کرده و آن را از محدودهٔ واقع‌گرایی مبتنی بر روان‌شناسی اروپایی فراتر برده است. این نشانه در هر نمونه ممکن است متفاوت باشد، ولی این فهرست اسامی، که نام‌های بسیار دیگری را نیز می‌توان به آن افزود، نشان می‌دهد که تئاتر معاصر غرب تا چه میزان تحت تأثیر عوامل میان‌فرهنگی بوده‌است. این نوسازی تئاتر به‌واسطهٔ تعامل با دیگر فرهنگ‌ها در سرتاسر جهان وجود دارد.

گروه تئاتری «بدل سیر کار» در کلکته با عنوان «ساتابدی» از تکنیک‌های بداهه‌پردازی مدرسان تئاتر اروپایی و امریکایی سود می‌برد؛ نمایشنامه‌نویس برندهٔ جایزهٔ نوبل، «ووله شونیکا» برای کاویدن مسائل آفریقا ساختار نمایش اروپایی را اقتباس کرد؛ و یا «اولا روتیمی» نیجریایی، درون‌مایه‌های کلاسیک یونانی را برای تأمل دربارهٔ روان‌شناسی و سنت بومی‌سرزمینش به کار بست.

در مجموع قابلیت هنرمندان برای برانگیخته شدن بر اثر دیگر شیوه‌های عرضهٔ هنری، بی‌حد و حصر بوده و این ظرفیت هنرمندان که اجازه می‌دهد این برانگیختگی در اثرشان بازتاب یابد، جوهرهٔ خلاقیت است. این امر به منزلهٔ حاصل اجتناب‌ناپذیر برخورد اقوام در طول تاریخ وجود داشته و به شکل‌گیری بسیاری از فرم‌های فرهنگی منجر شده است که امروزه آن‌ها را کلاسیک می‌پنداریم. این گرایش دست کم به همان اندازهٔ متضاد مستقیمش قدرت دارد؛ میل و تلاش برای «ناب» نگه‌داشتن یک فرم فرهنگی، به این ترتیب که بدون کوچک‌ترین تغییری از نسلی به نسل بعد منتقل شود. مسلما هر دوی این گرایش‌ها در یک جامعه امکان پذیرند؛ یکی از گذشته محافظت می‌کند و دیگری پیشرفت‌های درون جوامع را بازتاب می‌دهد.

در قرن بیست‌ویکم ما در جایگاه فرهنگی‌ای با تعاملات بیش‌تر قرار گرفته‌ایم. مهاجرت‌های دسته‌جمعی مردم در نتیجهٔ استعمار، سرکوب سیاسی، بلایای طبیعی و احتیاجات کاری یا اقتصادی، آمیزهٔ فرهنگی متنوعی را در نواحی بی‌شمار به لحاظ جمعیتی متراکم پدید آورده است و شهرهای بزرگ در تمام قاره‌ها شامل جمعیتی با قومیت‌های متفاوت و در نتیجه، به لحاظ فرهنگی، متنوع هستند. لندن به تنهایی بیش از ۳۰۰ گروه زبانی دارد؛ دهلی نو ساکنانی دارد از «دراویدی»های جنوب، آریایی‌های شمال، قبایل مرکزی، و چین و تبتی‌های شمال شرقی؛ یکن از همهٔ گروه‌های قومی چین مدرن بهره می‌برد؛ و ساکنان ملبورن، تورنتو و نیویورک همگی مدعی‌اند که در میان شهرهای دنیا بالاترین تنوع فرهنگی را دارا هستند.

برخورد قومیت‌ها و فرهنگ‌ها دیگر در پایان یک سفر دور و دراز محقق نمی‌شود، بلکه آن‌ها همه در یک خیابان هستند، و این مجاورت پیامدهای عظیمی برای شیوه‌هایی دارد که ما بر اساس آن‌ها امیدها، ترس‌ها، داستان‌ها و نیازهایمان را از طریق اجرا بیان می‌کنیم. اگرچه از نظر بعضی‌ها ممکن است این مهاجرت‌ها مشکلی سیاسی و اجتماعی باشد؛ ولی هنرمند می‌تواند از آن‌ها برای باروری هنرش استفاده کند. اگر پیشگامان تئاتر مدرن در مقابل آن‌چه برآمده از کمبودهای ناتورالیسم می‌دانستند، برای بازتعریف و غنی‌سازی تئاترشان به دنبال الهام‌گیری از دیگر فرهنگ‌ها بودند، اجراهای میان‌فرهنگی امروز بازتابی از واقعیات جوامع‌مان هستند و علاوه بر باورسازی سبکی، بازتاب اجتماعی هم دارند.

چالش رو در روی تئاترسازان معاصر هم دقیقا همین جاست. نمی‌توانیم منکر شویم که اکثر تئاترهای اروپایی در بن‌بستی تاریخی گرفتار شده‌اند؛ به این ترتیب که صرفا به درون‌مایه‌های اقوام سفیدپوست اروپایی پرداخته، از سبک‌های ناتورالیستی یا رئالیستی استفاده کرده و عمدتا برای مخاطبان سفیدپوست اروپایی نمایش اجرا کرده‌اند. این در حالی‌است که بیرون از تماشاخانه‌ها، در خیابان‌ها، مدارس و مغازه‌ها، نژادها و فرهنگ‌های مختلف با هم در آمیخته‌اند و دارای تعامل هستند. اما در تئاترها ما بازتاب این قضیه را نمی‌بینیم و سوای چند استثنای قابل ملاحظه، معمولا در حالت انکار آن باقی می‌مانیم.

این موضوع را با موسیقی مقایسه کنید، که بی‌قید و بندترین هنر اجرایی بوده که در آن در نتیجه برخوردهای متقاطع فرهنگی، مرتبا آمیزه‌های جدید و مهیجی پدید آمده‌است که به فرم‌های عام یا خاص جدیدی تبدیل می‌شوند و هر یک با پیشرفت خود آمیزه‌های بیشتری را خلق می‌کنند.

این مسئله را با عادات غذایی ما مقایسه کنید و این که چطور مزه‌های جدید با هم ادغام می‌شوند، مواد غذایی جدیدی در دسترس قرار می‌گیرند و صدها غذای مخلوط ابداع می‌شوند که نه فقط در بازار، بلکه در آشپزخانه‌های عادی عموم مردم هم جای خود را پیدا می‌کنند. چالش موجود در تئاتر، خلق شکل گیری فرایندی جدید است که با افراد تشکیل‌دهندهٔ جامعه هم‌نوا باشد تا همراه با تغییرهای اجتماعی، تئاتر هم بتواند امیدها و ترس‌های جامعه را به سبکی غنی و دست یافتنی بازتاب دهد. بنابراین، اجرای میان‌فرهنگی یک سبک یا چیزی از این قبیل نیست؛ فرآیند پویایی از تلاقی‌ها و برخوردهاست که آثار جدید و متناسبی با پیرامونش تولید می‌کند. تا وقتی که اقوام و فرهنگ‌ها با هم برخورد می‌کنند، ایده‌های و شیوه‌های جدیدی برای برقراری و خلق ارتباط وجود خواهد داشت. تئاتر میان‌فرهنگی خطری را متوجه سبک‌های سنتی نمی‌سازد. بسیاری از انواع این تئاتر هرجا که اجرا شوند زیبایی‌شان را حفظ می‌کنند. تداخل فرهنگی میدانی را فراهم می‌آورد برای آن که متخصصان با هم برخورد داشته باشند؛ وجوه اشتراک‌شان را بیابند و به سمت خلق اثر جدیدی حرکت کنند که همان‌قدر بازتاب دهندهٔ جامعه‌شان است که سبک‌های سنتی به هنگام پیدایی اولیه‌شان چنین بودند. برای یک گروه قومی تازه‌وارد، بسیار رایج است بخواهند فرم فرهنگی‌شان را دست نخورده نگه دارند؛ زیرا این فرم زادگاه و شیوهٔ زیستن آنان را در محل پیشین‌شان یادآور می‌شود و هویت‌شان را در کشوری بیگانه حفظ می‌کند. اما این پیوستگی‌ها اغلب به آن منجر می‌شود که این فرم‌ها در زمان منجمد شوند و مقاومت‌شان در برابر تغییر، بیش از آنی باشد که در سرزمین زادگاه‌شان بود. با وجود این، داشتن تعامل آزادانه نسل‌های دوم و سوم همین گروه‌ها با فرهنگ یا فرهنگ‌های میزبان خود برای برقراری ارتباط و مشارکت هر چه بیش‌تر امری متداول است. این جاست که تلاقی‌ها و فرم‌های جدید امکان پیدایش می‌یابند. حاصل و بازتاب این تلاقی‌ها، نقطهٔ شروع کار ماست.

این فرایند تداخل فرهنگی، گستردگی زیادی دارد و ما به منزلهٔ بازی‌گرانی، با پس‌زمینه‌های گوناگون، باید به دنبال آن باشیم که چطور می‌توانیم در میانهٔ این جهان به لحاظ فرهنگی متغیر، کارمان را به تناسب ارتقا دهیم. چه یک بازی‌گر اروپایی باشید که به واسطهٔ قرار گرفتن در معرض دیگر سنت‌ها، جهان‌های تئاتری اعیادی پرشور را از نو کشف می‌کنید که در جریان انقلاب صنعتی فراموش شده بودند؛ چه یک بازی‌گر آسیایی باشید که به رئالیسم مبتنی بر روان‌شناسی تئاتر غرب نظر می‌کنید تا هنرتان در تئاتر را با تحولات اجتماعی بارور سازید؛ و چه یک بازی‌گر آفریقایی باشید که فرم‌های داستان‌گویی فرهنگ‌تان را با فرم‌های متعلق به هند یا حوزهٔ دریای کارائیب مخلوط می‌کنید؛ راه‌های متعددی را پیش رو دارید.

ما در تئاتر بینافرهنگی به دنبال وجوه مشترک فرهنگ‌ها، نقاط تلاقی، نقاط انگیزشی، و کلا رویکردهای مکمل و نه متضاد هستیم؛ در جست‌جوی پویه‌شناسایی که بتوانیم با سهیم شدن یا کشف دوبارهٔ آن‌ها، فرم‌های جدیدی بسازیم. تداخل فرهنگی به معنای مجاورت سبک‌ها نیست، بلکه حاصل جدیدی از یک تلاقی جدید است.

حرفه: کارگردان

پیتر اشتاین

تارا فاتحی: ابله با مطلق گرایی رایج میان کارگردانان آن روز آلمان، اشتاین معتقد بود بازیگران هنگامی که در تصمیم گیریها و جهت گیری های کلی گروه نیز مشارکت داشته باشند کارآمدی و بازدهی بیش تری خواهند داشت. به عنوان نخستین پروژهٔ عملی این ایده، او نمایشنامهٔ «مادر» اثر برشت را انتخاب کرد. انتخاب این نمایشنامه هدفی نمادین داشت: همانطور که شخصیت ها در نمایشنامه به تدریج از غرایض بورژوازی خود فاصله میگیرند و به تفکرات اجتماع گرا نزدیک می شوند، در روند تمرین ها نیز همین روال طی می شود و به امید اشتاین، بازیگران نیز ذهنیات سنتی استبدادگری تئاتری را کنار گذاشته و کارکردهای دموکراتیک وارانه‌ای پیش می گیرند. تک تک بازیگران و حتی اعضای گروه فنی در همهٔ تمرین ها شرکت می کنند و در جلساتی که برای تعیین مسیر کلی اثر تشکیل می شود نظرات شان را ارائه می دهند.

برای گسترش دامنهٔ دموکراسی نوپای اشتاین و شرکت هر چه بیش تر افراد در تعیین خط سیر اثر، جلسه‌های پرسش و پاسخی پس از اجراها با تماشاگران برگزار می‌شود تا آن‌ها نیز در خلق اثر همکاری داشته باشند. به گفتهٔ اشتاین آن‌ها در جستجوی شکلی از تئاتر بودند که در نهایت مخاطبان، سازندهٔ آن قلمداد می‌شدند. آن‌چه نمایش داده می شد مستقیما مخاطب را درگیر می کرد و به بحث می کشاند تا جایی که مخاطب نحوهٔ درگیرشدن خود با متن را نیز زیر سؤال می‌بُرد.

با این وجود دیری نپایید که مشخص شد بازیگران و تکنیسین های اشتاین وظیفهٔ پیش‌بردن گروه را بار سنگین بر دوش خود دانستند. تعدد نظر و نبود یک نیروی تصمیم گیرنده برای تعیین خط مشی و قوانین محوری گروه مشکل ساز شد و اشتاین به ناچار شیوهٔ دموکراتیک خود را کنار گذاشت.

ارائه نظر در مورد چند دهه فعالیت اشتاین و تعیین سبکی جامع برای مجموعهٔ آثار او کاری دشوار است. گسترهٔ آثاری که او خلق کرده بسیار وسیع است: یک بداهه-پردازی بر پایهٔ تئاتر یونان؛ یک سه گانهٔ یونانی؛ مقدمه ای نمایشی بر عصر شکسپیر؛ یک کمدی شکسپیری، سه نمایشنامهٔ کلاسیک آلمانی از دوران طوفان وتلاش، یکی از دوران کلاسیک و دیگری از دوران رمانتیک؛ یک فارس فرانسوی؛ یک اثر کلاسیک برجستهٔ نروژی؛ یک اثر رئالیستی روسی؛ یک اثر انقلابی روسی؛ یک کمدی ایرلندی؛ چند اثر از برشت؛ یک مستند سیاسی کمونیستی؛ یک اثر سیاسی معاصر؛ یک اثر از «پینر هاند که» و دو نمایشنامه از «یوتواشتراوس» ۲. تنها اشتراک میان مجموعهٔ این آثار آن است که همگی انتخاب هایی بدون خطرند. حتی انتخاب یکی از آثار یوتواشتراوس که برای نخستین بار توسط اشتاین روی صحنه رفت انتخابی بدون ریسک بود. چرا که اشتراوس تا آن زمان به عنوان نمایشنامه نویسی مطرح در جهان شناخته‌شده بود. به گفتهٔ اشتاین، او هیچ‌گاه متنی را که ممکن است در جلسه‌های تمرین مورد انتقاد قرار بگیرد انتخاب نمی کند و باید روی متون کار کند. او حتی معتقد است که از بازنویسی آثاری چون آثار گورکی به نمایشنامه هایی جدید دست یافته است.

او در اجراهای خود به دنبال استفاده از عناصر مولتی مدیا نمی رود بلکه مستقیما روی متن کار می کند و برخی منتقدین بر اساس همین خصیصه او را کارگردانی رادیکال می دانند که نه با استفاده از مولتی مدیا که ابزار بسیاری از کارگردانان پیشروی معاصر است بلکه با تکیه بر تقدس متن اثری نو خلق می کند؛ در حالی که برخی دیگر از منتقدین این ویژگی آثار او را کهنه و از مد افتاده می دانند.

منابع:
Mitter, Shomit, Shevs-)1
tova, Maria (2005) Fifty
Key Theatre Directors,
Oxon, Routledge
Patterson, Mi- (2
chael(2000) Peter Stein,
Germany's leading
theatre director
(Endnotes)
Peter Stein 1
Botho Strauss 2

جایگاه نهادهای صنفی در تئاتر ایران

■ زهرا شایان فر

جایگاه نهادهای صنفی در تئاتر ایران

■ **تئاتر حاصل فرایندی است که جدای از بخش هنری آن مجموعه‌ای از افراد را در سمت‌های مختلف به کار می‌گیرد. کسانی که تئاتر را به عنوان حرفهٔ خود انتخاب کرده‌اند؛ حتی اگر هنوز این هنر در قانون کار به شکل شغل تعریف نشده باشد. نمی‌توان نادیده گرفت که بخشی از افراد جامعه زمان زیادی را به آن می‌پردازند و بنابر این انتظار مالی نیز دارند. به این ترتیب وجود صنفی برای تئاتر به عنوان نهادی که در آن مسائل و مشکلات، برنامه‌ریزی‌های کلان و جهت‌دار و یا حتی ارائه خدمات مطرح می‌شود ضرورت دارد. در حال حاضر خانهٔ تئاتر متولی این مسئولیت است. با برخی از هنرمندان درباره صنف، ضرورت وجود آن و جای‌گاهی که خانهٔ تئاتر در این زمان دارد گفت‌وگویی صورت دادیم که در ادامه می‌خوانید.**

صنف ندارم!

آرش دادگر، کارگردان: دوستان خانهٔ تئاتر تلاش شان را می کنند، اما شرایط دست شان را چندان باز نمی گذارد. در واقع می توانم بگویم ما صنف نداریم. چون صنف می تواند دربارهٔ همه‌چیز تصمیم گیری کند. همهٔ مشکلات را پی بگیرد. اما خانهٔ تئاتر در حال حاضر این قدرت را ندارد.

صنف و هنرمند از هم توان می گیرند

مریم کاظمی، کارگردان: به صنف اعتقاد دارم و برای تقویت آن از هیچ کوششی فروگذار نخواهم کرد، اما به نظر می‌رسد خانوادهٔ تئاتر فکر می کند صنف یک چیز تزئینی و شیک است که آن بیرون وجود دارد و باید برای ما کار تولید کند، موقعیت ایجاد کند، و یا اطلاع‌رسانی کند در حالی که صنف بدون اعضا هیچ معنایی ندارد. این من و تو و او هستیم که صنف را می سازیم. حال اگر ندانیم که وظیفه جای گاه و عمل کرد آن چیست و به چه دردی می خورد، وجود نخواهد داشت. اگر بخواهیم برای فعالیت‌های صنفی ارزش قائل باشیم تا وجود داشته باشد، باید به آن پای‌بند باشیم تا توان‌مند شود. فکر کنید، چرا نماینده انتخاب می کنیم؟ چرا همه چیز را به یک نماینده می سپاریم و خودمان را کنار می کشیم؟ آیا ما تنها مصرف کننده‌ایم؟ چرا تا وقتی جایی به منافع ما بر نخورد یادی از این صنف و نماینده نمی کنیم؟ صنف وقتی عمل می کند که همواره به آن اهمیت بدهیم، قدرت بدهیم. صنف و هنرمند از هم توان می گیرند. هنرمندان به دلیل مشکلات اجرایی به سمت معیشت و تامین خدمات دم‌دستی رفته‌اند. به نظرم عمدهٔ کار خانهٔ تئاتر بیمه کردن هنرمندان، گاهی دادن تعدادی بن، و گاه‌گداری برگزاری یک جشن یا بزرگ‌داشت، است و کار دیگری از دستش بر نمی‌آید. در حالی که این خواست ماست که آن را به این سمت سوق داده است. من به صنف کاملا اعتماد دارم، اما برای این که آن را از حد معیشت بالاتر ببرم و برای این که به حقوق خانواده بپردازد باید خودم این حق را به او بدهم، آن هم به طور مستمر. به عنوان یک عضو تئاتری اطمینان دارم تا زمانی که عرصه را بر همکارانم سخت‌تر کنم کار پیش نمی‌رود؛ خلی سخت است که آدم خودش را هنرمند بداند اما؛ هنرمندانه رفتار نکند و هنرمند بودن این است که بدانیم پشت صحنه چه خبر است؟! موضع‌گیری‌ها، جسارت و شهامت، عصارهٔ رفتارهایی است که ما را هنرمند می کند.

خانهٔ تئاتر تنها نهاد خصوصی و مستقل

محمد یعقوبی نویسنده و کارگردان: بارها گفته‌ام ما نهاد صنفی نداریم و خانهٔ تئاتر یک نهاد صنفی نیست و نمی‌تواند باشد. اما؛ تنها نهاد خصوصی و مستقلی است که تئاتری‌ها در آن گرد آمده‌اند. از این منظر، بودن آن خیلی موثرتر از نبودش است. این خانه کارهایی را انجام داده که نتیجه آن را سال‌های بعد خواهیم دید. شاید لازم است که در نحوهٔ عمل کردش احتیاط داشته باشد. اما در این که تنها جایی است که اهالی تئاتر می‌توانند گرد بیایند و حرف بزنند و تفاهم کنند شکی نیست!

تعریفی که صنف نیست

بهزاد فراهانی، نویسنده، کارگردان و بازیگر: در ایران «سندیکا» معنای خود را از دست داده و جای‌گاهی ندارد و اصولا کار ما هنوز به عنوان یک شغل شناخته نشده است. ما کوشش می کنیم خانه را حفظ کنیم؛ سعی می کنیم آموزش بدهیم که عمل کرد صنفی را بشناسانیم؛ بنابراین خیلی بیراه نرفته‌ایم. تا امروز اکثریت اعضا بیمه شده‌اند. قرار داد تیپ تدوین و تصویب شده و برای هر یک از انجمن‌ها آیین‌نامه‌ای تعریف شده است. اما در سوی دیگر نگاه دولت‌مردان به این حرفه است. اصل اولیه برای شکل گیری صنف وجود عدالت اجتماعی به شمار می رود.

اگر صنف بود...

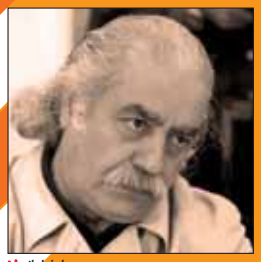
عادل یزدوده، کارگردان: درست است که ارکان تشکیل دهندهٔ انجمن‌ها در خانهٔ تئاتر نسبت قانونی شده‌اند و همهٔ صنف‌ها انجمن دارند اما تمام صنوف تئاتر، ثبت رسمی نشده‌اند. چالش بزرگ، بین صنوف تئاتر با نهادهای دولتی برای پذیرش حق اساسی اجتماعی‌شان است. اگر صنف تئاتر تصویب شود بر همه چیز تاثیر مثبت خواهد گذاشت. وقتی صنف قانون‌مند شود اطمینان می‌دهم که حقوق تمام دست اندرکاران هم رعایت شود. دیگر کسی نمی‌تواند برای تئاتر شاخ و شانه بکشد، چه بازیگر باشد و یا هر کس دیگر. و حال که این اتفاق نیفتاده، هر کس می‌تواند به مذاق خودش نرخ تعین کند. اگر ما صنوف را به رسمیت بشناسیم بقیه مسائل قانون‌مند می‌شود و امور به درستی مسیر خود را طی می کند.

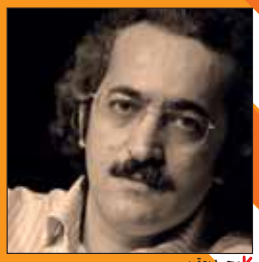
موسسه فرهنگی به جای صنف

نگار عابدی، بانویگر تئاتر: تئاتر هنوز یک حرفه نیست. تا شغلی به اسم بازیگری، کارگردانی، طراحی صحنه و یا دستیاری تعریف قانونی نداشته باشد صنف نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد. همه آن چیزی که به عنوان خانه وجود دارد تنها مؤسسه‌های فرهنگی هستند که تلاش می کنند تبدیل به صنف شوند. عمل کردشان هم قابل مشاهده است. بیایید یک مسئله را مرور کنیم. یک فرد بر اساس یک عکس از آدمی که هویتش هم معلوم نیست می‌تواند نسبت به یک اثر نمایشی موضع گیری کند ولی آن موسسهٔ فرهنگی که باید حامی ما باشد قدرت لازم را برای حمایت ندارد. تا زمانی که شغل ما در قانون کار تعریف نشده باشد حتی اگر بخواهیم برای دفاع از خود شکایت کنیم دستمان به جایی نمی‌رسد. خانهٔ تئاتر امروز یک مدینهٔ فاضله و یک اتوپیاست که وجود خارجی ندارد. تئاتر ما صاحب ندارد و پرداختن به بقیه مسائل هم خیال‌پردازانه خواهد بود.

مریم کاظمی

آرش دادگر


بهزاد فراهانی


محمد یعقوبی

نگار عابدی

عادل یزدوده

عکس‌نگاری

مراحل آماده سازی محدوده تئاتر شهر در استقبال از جشنواره

صحنه ای از اجرای «کافه مک آدم» به کارگردانی محمود استاد محمد

صحنه ای از اجرای «خانمچه و مهتابی» به کارگردانی هادی مرزبان

تمرین نمایش «حضرت والا» به کارگردانی حسین پاکدل

کارگاه آموزشی شیوه های اجرا با هدایت سحر رحیمی در خانه هنرمندان

یک روز پیش از آغاز جشنواره بیست و نهم

درباره اجرای آناباسی از کشور ایتالیا

در دو سوی میدان جنگ

■ آرتمیز نیازی

«آناباسی» اجرایی مبتنی بر یک رژه است؛ اثری دراماتیک و متحرک با ۶ نوازندهٔ «درام» و یک بازیگر آزاد. آناباسی سفری جسمانی و پرطنین است که همچون یک نابغه، رایحه‌ای را که یک موجود غریب – فارغ از آنکه زن است یا مرد– از خود به جای می گذارد، دنبال می کند. نمایش سفر، جنگ، خیانت و وفاداری کسانی که وظیفه ای را برعهده می گیرند. اجرا از طریق نشـانه های بصری و آهنگین خود را مدیون نمایش موسـیقایی، اعمال آکروباتیک و طراحی لباس خود است. این نمایش سیار در فضایی ۴۰۰ متری اجرا شده است. بازیگران آناباسی، این فضای ۵۰۰ متری را به یک میدان جنگ تبدیل می کنند که دو گروه نظامی متفاوت در آن به جدال بـا یکدیگر برمی خیزند. رفته رفته تصویر پیش روی ما تغییر می کند و کارکردی متفاوت می یابد؛ صحنه ای با پیچیدگی های دراماتیک.

پیشینه گروه:

گروه تئاتر «فابر» نخستین‌بار در سال ۱۹۹۵ از میان کارگاه پژوهش تئاتر که در یکی از دبیرستان‌های شهر چیوازو (تورینتز، لژیتالیا) برگزار شد، شکل گرفت و در سال ۲۰۰۱ به یک گروه حرفه‌ای تبدیل شد. این گروه از سال ۲۰۰۹ مورد حمایت وزارت فرهنگ ایتالیا قرار گرفت. گروه تئاتـر فابر از ۴ بازیگر مرد، ۲ بازیگر زن و ۲ کارگردان هنری و همچنین تعدادی دیگر که در کارهای مختلف همکاری دارند، تشکیل شده است. هستهٔ اصلی گروه تئاتر فابر را بازیگران و حضور صحنه‌ای آن‌ها تشکیل می‌دهد. موضوع مهم برای اعضای این گروه ارتباط بازیگر و تماشاگر است.

اجزای اصلی نمایش‌هـای این گروه ایده‌های خلاقانه، نمایش و تصاویر گوناگون، حرکت، تبادل آنها و تلاش برای کیفیت بالای کار است که بر اساس تحقیق مستمر در این زمینه شکل می گیرد. این گروه تلاش دارد تا در کارهای خود نه تنها محصول نهایی را به نمایش بگذارد بلکه می کوشد پژوهش‌های صورت گرفته، شـور و عشـق و هیجان اعضا نسبت به اثر هنری و نیز توجه هنرمند برای حمایت از این حرفه را به معرض نمایش بگذارد. آن‌ها همچنین قصد دارند نه تنها توجه تماشاگر را نسبت به زبان دراماتیک معطوف کرده و تماشاگر را سر ذوق آورد، بلکه به طور عمده، او را نسبت به انرژی و توان‌مندی که از خلال تعهد موجود در یک اثر و تجربه برمی‌خیزد و سبب ایجاد شور و هیجان در تماشاگر و آفرینش هنری اثر می‌شود، حساس کنند. واژهٔ «فابر» در لاتین به معنای سازنده، هنرمند و صنعت‌گر است؛ کسی که عشق می‌ورزد، نسبت به مخلوق خود توجه می کند و اثر هنری خود را خلق می کند؛ کسی که از توان‌مندی خود بهره می‌برد، نسبت به آن‌چه خلق کرده است توجه دارد و پیوسته در پی یافتن امکانات جدید برای زندگی و حرفهٔ هنری خویش است. در نظر این گروه بازیگران، زن و مرد، از بدن و ذهن خود به عنوان ابزاری هنری و به منظور نظم و قدرت بخشـیدن و شـکل دادن به بدن و ذهن و روح شخصیت نمایشـی خود در کار تئاتری، بهره می‌گیرند. گروه در عمر هنری خود لحظه های گوناگونی را تجربه کرده است؛ از تحقیق بر کار بازیگر گرفته تا خلق و نمایش اثر و از طرح‌ریزی گرفته تا تحقق بخشیدن اثر هنری و نیز جذب تاثیرهای آموزشی و فرهنگی. در توضیح روند هنری این گروه باید گفت که اعتقاد آن‌ها بر آموزش فردی است. به این معنا که اعضای گروه پیوسته در پی آموزش فردی و جامع خویش است و بدین ترتیب با شیوه‌ها و سنت‌های گوناگون آشنا می‌شود، واژه‌ها را جزء به جزء بررسی می‌کند و روش‌های گوناگون از یوگا گرفته تا حرکات موزون، استفاده از حرکات آکروباتیک و یا اسـتفاده از چوب‌های بلند در هنگام راه رفتن، آوازخوانی و یا روایت داسـتان در کار و حتی یادگیری نواختن سازهای مختلف را آزمایش و بررسـی می‌کند. از سال ۲۰۰۴ گروه برای افزایش تاثیر کلام خود، به طور گسترده‌ای از موسیقی استفاده کرد و به این منظور به همراه «آنتونلا تالامونتی» تحقیقی علمی در این زمینه انجام و در یک دورهٔ کاری فشرده، توانمندی‌ها و دانش خود را مورد سنجش و آزمایش قرار داد. از آن زمان تاکنون آنتونلا تالامونتی بخش موسیقی نمایش‌های گروه تئاتر فابر را برعهده گرفته است. این گروه در طول سال‌های فعالیت خود نمایش‌های گوناگونی را تولید کرده و آنها را در نقاط مختلف دنیا به نمایش گذاشـته است که بسیاری از آنها نمایش‌های خیابانی هستند و یا حتی برای نمایش در میادین و محل‌های غیرمتعارف آماده شـده‌اند. همچنین گروه نمایش فابر در جشنواره‌های مختلف و کشورهای کوچک و بزرگ دنیا از جمله برزیل (۲۰۱۰)، دانمارک (۲۰۱۰)، سوئد (جشنواره تئاتر هالمسـتاد ۲۰۱۰)، پرتغال (۲۰۱۰)، لهسـتان (۲۰۰۹)، فرانسه (۲۰۰۸) و بسیاری نقاط دیگر کارهای خود را به نمایش گذاشته اند.

آناباسی: کاری مشترک از گروه تئاتر فابرو نومترونوم / بازیگران: کارلو بلاویا، فابیو سانتنتورو، جوزپه لومبارد و، ماتئوله اینرپی، مارکو کاتا، ماتئو بروساسکا، سباستیانو آمادیو، سیمونه بوسکو / کارگردان: آلدو پاسکوئرو، جوزپه مورونه / موسیقی و طراح حرکت: سیمونه بوسکو / طراح لباس: مارتا تیبی

خلاصه داستان: روز به نیمه رسیده است اما هنوز خبری از دشمن نیست. با نزدیک شدن به نیمه‌های بعداز ظهر غباری همچون ابر سفید از دور دست برمی خیزد و پس از وقفه‌ای طولانی، ابری سیاه رنگ تمام دشت و فضا را پر می کند. همچنان که نزدیک‌تر می‌شوند برق برنز سر نیزه‌ها نمایان و صفوف دشمن به خوبی قابل تشخیص می‌شود.

دور دنیا

جشنواره بین‌المللی مایم لندن-انگلستان

نگار خان بیگی: جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر مایم لندن از سال ۱۹۷۷ به شکل سالیانه برگزار می‌شود. «نولا رای»، بازیگر «مایم/ دلقک»، به همراه «متیو ریدوت» در سال ۱۹۷۴ جشنواره تئاتر پانتومیم لندن را پایه‌گذاری کردند که پس از ۳ سال به فستیوال مایم لندن مبدل شد و تا امروز به فعالیت خود ادامه داده است. این جشنوارهٔ بین‌المللی یکی از مهم‌ترین رویدادهای تئاتر روز جهان محسوب می‌شود. در این جشنواره آثار در بخش‌های: هنر زنده، فیزیکال تئاتر، سیرک جدید، تئاتر اشیاء، تئاتر عروسکی و... به نمایش در می‌آیند.

«نولا رای» که یک استرالیایی الاصل بود در سال ۱۹۶۳ همراه خانواده‌اش به لندن مهاجرت کرد. او امیدوار بود که به یک رقصنده طراز اول بدل شود، کمی بعد بعد متوجه شد که نمی‌تواند موفقیتی در باله بدست آورد، بنابر این رقص را رها کرد و به پانتومیم روی آورد. نخستین اثر مستقل او در سال ۱۹۷۵ در فستیوال «موند» در شمال فرانسه اجرا شد که تا امروز هم ۱۲ اثر بلند خلق کرده و در تورهایی در سراسر دنیا به صحنه برده است. تکنیک کار او ترکیبی از پانتومیم، دلقک بازی، عروسک گردانی و رقص بود که تا کنون در بیش از ۶۰ کشور جهان اجرا داشته است.

در نخستین دور برگزاری این جشنواره ۱۲ گروه انگلیسی حضور داشتند و جشنواره با چنان استقبالی روبرو شد که همان موقع برای برگزاری دور دوم آن به شکل بین‌المللی و با حضور گروه‌هایی از سراسر جهان برنامه‌ریزی شد.

ICA۲ از سال ۱۹۸۰ و Southbank centre از سال ۱۹۸۸ به حامیان و برگزارکنندگان این جشنواره پیوستند و در سال‌های اخیر نیز ۲۵ مرکز هنری در لندن با این جشنواره همکاری می‌کنند. بسیاری از بزرگان هنر تئاتر برای اولین‌بار از طریق حضور در این جشنواره به دنیای تئاتر معرفی شدند. هنرمندانی نظیر: ژاک لوکوک، بولک پولیوکا، فیلیپ ژانتی، لیندزی کمپ، ان فراتینی، ژروم دشامپ، مارسل مارسو، سیمون مک بورنی و...؛

این جشنواره از نسل بازیگران مشهور جدیدی نیز حمایت به‌عمل آورده است. هنرمندانی چون ژوزف نژ ربیوت و... که همگی امروزه از نام‌آوران تئاتر جهان در قرن بیست و یکم به‌شمار می‌روند.

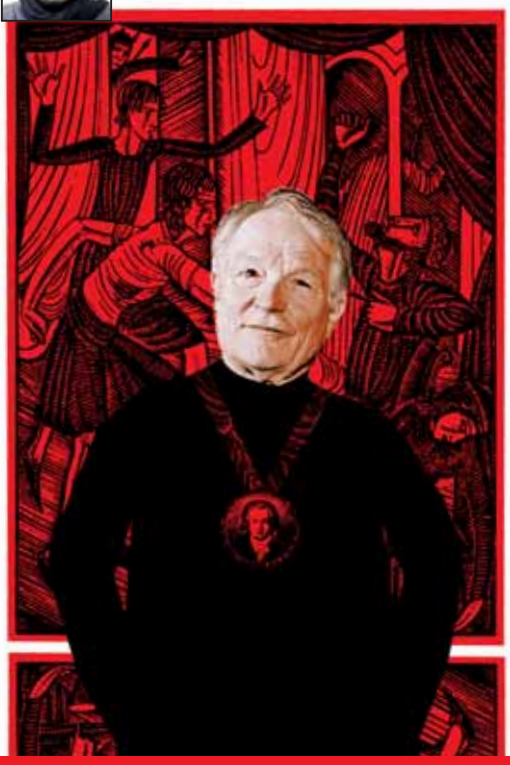
این جشنواره همه‌ساله فرصت مغتنمی برای مواجهه با تئاتر تصویری «ویژوال-تئاتر» ایجاد می‌کند و به عنوان محملی برای ارائه آثار آوان‌گارد شناخته می‌شود. جشنواره مایم لندن، هر ساله طی دو هفته در ماه ژانویه (دی و بهمن) برگزار می‌شود. هنرمندانی از سراسر جهان در این رویداد هنری شرکت می‌کنند و تا کنون کشورهایی نظیر بلژیک، دانمارک، فنلاند، فرانسه، ایتالیا، روسیه، اسپانیا، سویس و آمریکا در این میان بیش از همه حضور داشته‌اند. اجراهای این جشنواره در مراکز هنری برجسته لندن نظیر باربیکن، ICA، استودیو لیندبری و... روی صحنه می‌رود.

سی‌وسومین دورهٔ این جشنواره در سال ۲۰۱۱ از تاریخ ۱۵ تا ۳۰ ژانویه برگزار شد. در مراسم افتتاحیه، اجرایی از کشور اسپانیا با عنوان «نفرین یو» براساس یکی از داستان‌های «اداگار آلن پو» روی صحنه رفت. در کنار اجراها، کارگاه‌های آموزشی متنوعی نیز برگزار شد. از موضوع‌هایی که سال جاری به آن پرداخته شد می‌توان به خلق تئاتر و پرفورمنس، مقدمه‌ای بر کمدی در پرفورمنس بر اساس نمایش‌های پانتومیم ایتالیایی قدیم اشاره کرد. هزینهٔ حضور در این کارگاه‌ها از ۴۰ تا ۲۶۰ پوند در نوسان است. متوسط قیمت بلیط اجراها نیز ۱۵ پوند و تماشای شماری از آنها برای بعضی گروه‌های سنی با محدودیت‌هایی روبروست.

با مراجعه به سایت جشنواره می‌توانید در خبرنامهٔ آن عضو شده و از آخرین رویدادها مطلع گردید. فراخوان دورهٔ سی‌وچهارم جشنواره (۲۰۱۲) بزودی در سایت این جشنواره منتشر خواهد شد

از تماس با جشنواره:
www.mimefest.co.uk
London International Mime Festival
Little Russell St, London 35 ,
WC1A 2HH
Tel: +44 (0) 20 7637 5661

طرح: فرشاد آل خمیس



جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر
Fadjr International Theater Festival
جدیدترین اخبار، گزارش‌ها، گفت و گوها و هر آنچه که می خواهید
درباره جشنواره بدانید همه در پایگاه رسمی بیست و نهمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر
www.fitf.ir

روزنامه بیست و نهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر
۲۹ روزنامه تئاتر
iTi Dramatic Arts Center

مدیرمسئول: محمد حیدری
سردبیر: امین عظیمی
دبیر تحریریه: آزاده سهرابی
مدیر اجرایی: نوید دهقان
مدیر هنری: فرشاد آل خمیس
دبیر عکس: رضا معطریان
نقد: رضا آشفته، اشکان غفارعدلی، علی قلی‌پور، رامتین شهبازی، علیرضا نراقی، مشهود محسنیان، مهدی نصیری، بهزاد آقاجمالی
تحریریه: زهرا شایان فر، نگار خان بیگی، محسن حسن زاده مانده ملاآقایی، سارا فعلی، تارا فاتحی ایرانی، آرتمیز نیازی، شکوفه آروین، فروغ رستمی شکوه، صادق رشیدی
عکاس روزنامه: مانی لطفی زاده

صفحه آرا: حمیدرضا خاتونی
مترجم: علی عامری، آران قادرپور، آسیه مبین
حروف نگار: سمیه السادات قاضی، محدثه سبزعلی
ویراستار: ناصر حبیبیان
مدیرفنی و ناظر چاپ: محمدحسین دوست محمدی
امور چاپ: حوض فیروزه
امور فنی و رایانه: امین بادپی
باسپاس از:
افشین خورشید باختری، جلال تجنگی، یزدان عشیری، صادق داوری فر، علی جانب الهی، حلقهٔ رسانه‌ای روایت باران، سایت کافه تئاتر، همکاران محترم دبیرخانه بیست و نهمین جشنوارهٔ بین المللی تئاتر فجر و **حسین مسافر آستانه**

یادداشت های خواجه پامچال بوربور-۲

کتیبه‌ای از دوردست

علی شمس: دوستان عزیز! یاران مهربان! -به قول یکی از مجریان- عزیزان جان! مژده! «آب زنید راه را هین که نگار می‌رسد» خبردارم! چه خبری؟! کشف کردم! چه کشفی؟! کل خواباندم! چه خواباندنی! این جانب مفتخرم بگویم سندی را کشف کرده‌ام که تاریخ ما را در حوزهٔ تئاتر، آن هم در زمان ایران باستان، به کل تکان می‌دهد. چه تکانی؟! چه ریشتری؟! بارکالله به من! لازم به گفتن نیست و شما خوب می‌دانید! من پژوهش گرم. اخیرا به دعوت کتاب‌خانهٔ کالج سلطنتی کینگستون در آن کتاب خانهٔ عظیم مشغول مطالعه بودم که به سنگ‌نوشته‌ای به خط میخی برخوردم. ابتدا گمان کردم شاید دربارهٔ دست‌مزد کارگران سازندهٔ تخت جمشید است، اما همین که دقیق شدم -و می‌دانید که من خط میخی بلدم- دیدم نه! دربارهٔ یک حادثهٔ بزرگ تاریخی است، گفتن ندارد خط سانسکریت هم بلدم. ماجرا دربارهٔ سفر یک گروه نمایشی به جشنوارهٔ سالانهٔ تئاتر دیونیزوس است. تعریف از خود نباشد، اما هیروگلیف هم بلدم، باور کنید از شادی در پوست نمی‌گنجیدم؛ پر درآوردم. پرس‌وجو کردم، شصتم خبردار شد «مارشال دومرگان» ملعون این کتیبه را در شوش یافته و چراغ‌خاموش از مملکت خارج کرده است. حالا شاه‌دزد چه کسی بوده که به دزد اول زده و کتیبه را از چنگ فرانسوی‌ها درآورده؟! نمی‌دانم! باری کتیبه را تا صبح ترجمه کردم و خبر ندارید چه چیزی یافتم. این کتیبه به فرمان اردشیر هخامنشی، معروف به اردشیر دراز‌دست، نوشته شده که داستان مرقوم در آن باور نکردنی است. ابتدا چند سطری از کتیبه را با ترجمهٔ خودم، که داغ داغ است، برای‌تان می‌نویسم و بعد سراغ داستان می‌رویم. «این منم/ اردشیر هخامنشی/ شاه شاهان/ شاه ایران و انیران/ شاهی که کل تمام دشمنانش را خواباند/ شاه عمل و هنر و صنعت/ پس امر کردم تا گروهی بازی‌ساز رواقهٔ یونان شوند و در جشنوارهٔ دیونیزوس شرکت کنند و پوز سونائی‌ها و اسپارتی‌ها و سیسیلی‌ها و مقدونی‌ها را بخوابانند. پس دبیر آن جشنواره فراخوان داد و ما را با کبکبه و دبدبه دعوت نمود. پس ما بر آن شرکت جُستیم...» اصل ماجرا به زمانی برمی‌گردد که یونانی‌ها خراج‌گزار امپراطوری شدند، و پس از این به هر نحوی، مترصد دل‌جویی و پاچه‌خواری از پادشاهان هخامنشی بودند. بنابراین دبیر جشنوارهٔ دیونیزوس دعوت‌نامه‌ای برای اردشیر هخامنشی می‌فرستد به این مضمون که لطف کنید و بر ما منت گذارید و جشنوارهٔ ما را اعتبار ببخشید و یک گروه تئاتر بفرستید تا در بخش اقوام بیگانه (بین‌الملل) شرکت کند! البته لازم به گفتن نیست که شما خودتان صاحب‌خانه‌اید. پس همراه نامه، یک مدرس تئاتر فرستادند تا امپراطور را توجیه و گروه نمایشی پیشنهادی را تربیت کند. باری کار گلچین بازیگران در موعد مقرر انجام شده و گروه اجرایی به انجام تمرین‌های فشرده مشغول می‌شود -قسمتی از کتیبه به علت شکستگی موجود نبود و آخرش هم سایبدگی داشت. من گمان می‌کنم در این تکه، دبیر جشنوارهٔ دیونیزوس به اردشیر هخامنشی پیشنهاد تولید یک اثر مشترک داده است که گویا پادشاه هخامنشی آن‌ها را قابل ندانسته و پیشنهادشان را نپذیرفته است- پس از تمرین‌های شبانه‌روزی، گروه اجرایی عازم یونان شده و در کمپ هنرمندان جشنواره مستقر می‌شود. در مراسم بدرقهٔ گروه اجرایی که در حیاط پشتی کاخ صدستون برگزار کرده، اردشیر هخامنشی وعده داده است! اگر گروه ایرانی جایزهٔ اول جشنواره را بگیرد، به هر بازیگر در شوش و بابل یک باب خانهٔ دونبش هدیه می‌دهد. در ادامهٔ این کتیبه اضافه شده، اجرای نمایش ایران در روز سوم جشنواره بوده و سه روز قبل از اجرا تمام بلیت‌ها را پیش‌فروش کرده‌اند. مهم‌ترین رقیب جشنواره‌ای ایران در آن سال اوریدبوده است با اجرای نمایش هلنا. باری! جشنواره برگزار می‌شود و روز اختتامیه گویا داوران شوونیسم و غرض‌ورز در کمال ناباوری مخاطبان و حضار، تمام جوایز را به اوریدبی می‌دهند و پشیزی هم نصیب بازیگران ایرانی نمی‌شود. از گروه ایرانی، تنها به دلیل اولین حضور، یک تقدیر خشک و خالی به عمل می‌آید که این حق‌خوری بزرگ تاریخی موجب ایجاد تنش بین گروه ایرانی و مسئولین جشنوارهٔ دیونیزوس می‌گردد. این‌طور که از نوشته‌های کتیبه برمی‌آید مسئول گروه ایران، ژوبینتامی بوده که با قهر، و به نشانهٔ اعتراض آکروپلیس را ترک می‌کند. باری باقی گروه در پشت درهای سالن با بچه‌های گروه اوریدبر در گیر می‌شوند و از آن جا که گروه اوریدبا توجه به مزیت همراهی سی نفر از اعضای کُر، بسیار بیش‌تر از بچه‌های ایرانی بودند در مجادله‌ای نابرابر -حتی نابرابرتر از نبرد ترموپیل- گروه ایرانی را مضروب می‌سازند. گویا این امر خشم شدید شاهنشاهی ایران را برانگیخته و حتی شاه تهدید به حملهٔ نظامی کرده و تمام روابط خود را با یونان به حالت تعلیق درآورده است. یونانی‌ها از ترس، و برای آنکه شر قضیه را بخوابانند، تا پایان سلطنت اردشیر هخامنشی از برگزاری جشنوارهٔ دیونیزوس خودداری کرده‌اند. البته این نکته در کتیبه نیامده است و بر واضح است که کتیبه در زمان حیات اردشیر و به فرمان شخص او نگاشته شده است. باری در بازگشت گروه ایرانی از یونان اردشیر خطاب به ایشان می‌گوید -عین جمله «من به آن‌ها گفتم ناراحت نباشید، او از این پس وقت خود را صرف حجاری و حکاکی در کوه‌ها کنید که هنر حجاری از هنر تئاتر بهتر است. حجاری می‌ماند و تئاتر نمی‌ماند. پس عجالتا بروید این کوه پشتی -اشاره به نقش رستم- یکی دو نقش نیم‌رخ از مانفر کنید. پس آنان رفتند و چنین کردند.» مسئلهٔ دیگری که متاثر از این مجادله رخ داده، سوای دل‌زدگی ایرانیان باستان از تئاتر، اجبار یونانیان برای کاهش اعضای گروه کُر است- که البته بعدها به غلط آن را جزو افتخارات سوفوکل گذاشتند- این‌ها استنتاج بنده از سنگ‌نوشتهٔ مذکور بود. عین سنگ‌نوشته را برای شما در همین صفحه چاپ می‌کنم تا کسان دیگری هم که میخی بلدند، بخوانند و بر نظرم صحه بگذارند.

بنده با این کشف و انتشار آن، نام خود را در کنار نویسندهٔ کتاب «نمایش در ایران» یا حتی بالاتر از آن قرار داده و نورافکن پرقدرتی را بر عمق تاریخ کشورمان تابانده‌ام. باشد که مقبول افتد! خوشحال باشید که سابقهٔ تئاتر در کشورتان به بالای دو هزار سال رسید و غمگین باشید که با چاچول‌بازی و حق‌خوری یونانی‌ها این جرقه در نطفه خفه شد. من باز لای این کتیبه‌ها می‌گردم و اگر مدرک دندان‌گیری یافتم جُلدی در همین صفحه گزارش می‌دهم؛ علی‌الحساب همین یکی را داشته باشید تا بعد...