روزنامه تئاتر ۲۹
روزنامه بیست و نهمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر
شماره نهم/ ۳۰ بهمن ماه ۱۳۸۹
جشنواره بیست و نهم برای مخاطبانش به ارمغان آورد
روشنایی های شب

سرمقاله

مصائب صحنه

چیستا یثربی: بیش‌تر گروه اجرایی نمایش امسال مرا جوانان تشکیل داده‌اند؛ همان نسل سومی‌هایی که اکنون در دانشگاه زیاد با آنها سر و کار دارم و گاهی همدیگر را نمی‌فهمیم و اوقاتی بسیار به هم نزدیک می‌شویم. کارکردن دربارهٔ «رضا میرزاده‌عشقی» راه رفتن روی لبهٔ تیغ است چرا که این شخصیت واقعی است و تاریخ به زندگی و ماجراهای او شهادت می‌دهد، پس ما نمی‌توانیم بسیاری از فانتزی‌ها و تخیلات خود را وارد داستان کنیم.

به هر حال نمی‌خواهم دربارهٔ نمایش خودم صحبت کنم، می‌خواهم از تجربه‌ای بنویسم که این نمایش به من داد و آن تجربهٔ دشوار «بازیگر سالاری» است. این اصطلاح را به معنای منفی در نظر نگیرید، چون همیشه منفی نیست. در نهایت این بازیگر است که روی صحنه می‌رود و تو، به عنوان کارگردان، در اتاق تاریک فرمان، تنها می‌مانی. در نهایت این بازیگر است که سلطان صحنه می‌شود و تو حتی دیده نمی‌شوی. مشکل من، پیدا کردن بازیگران جوان بود، مشکلی که بسیاری از کارگردان‌ها تجربه کرده‌اند. همیشه با گروه حرفه‌ای خودم کار کرده بودم. گویی سیما تیرانداز، محمد حاتمی، شهره سلطانی، مهسا مهجور، آدم‌های همیشگی نمایش‌هایم شده بودند، اما ناگهان متنی به دست گرفتم که یازده بازیگر جوان می‌خواست. عشقی در ۲۹ سالگی کشته شد و تمام دوستانش جوان بودند؛ تو باید خطر کنی و به دنبال بازیگران جوان و با استعداد تئاتر بگردی، نمی‌خواستم از بچه‌های آموزشگاه‌ها استفاده کنم؛ می‌خواستم حتما تجربهٔ صحنه‌ای داشته باشند اما جوانان هنرمند بین ۲۰ تا ۳۰ سال در تئاتر ایران نادرند و اگر هم باشند همهٔ فیلم‌ها و سریال‌ها، قبل از ما جذب‌شان کرده است پس برای پیدا کردن نقش «رضا میرزا عشقی» و اطرافیانش جدال سختی شروع شد اینها جوانان نسل من نیستند، آموزش می‌خواهند، ذهن‌شان سوال و چالش است و مهم‌تر از همه اینکه باید عاشق نقش باشند تا بازی کنند. اینجا بود که من کوتاه آمدم و دورهٔ خودم را فراموش کردم. این بازیگر سالاری؛ گاهی شاید به ضرر کارگردان تمام شود اما برای من حسن زیادی داشت چرا که استعدادهای درخشانی را به صحنه معرفی کردم و آنها هم به من انرژی و انگیزه بخشیدند و این یعنی تئاتر؛ یعنی ارتباط دو سویه. من این را نشانه‌ای مبارک می‌بینم.

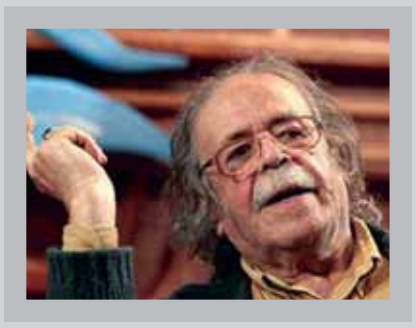
پیوند سینما و تئاتر در روز پایانی جشنوارهٔ بیست‌ونهم تئاتر فجر

بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر در روز پایانی خود علاوه بر میزبانی چهره‌های مختلف تئاتر ایران پذیرای یکی از چهره‌های با سابقه و برجستهٔ سینمای ایران یعنی «داریوش مهرجویی» است. این کارگردان شناخته شدهٔ سینما که سال‌ها پیش قصد داشت با نمایشنامهٔ «کودک مدفون» نوشته «سام شپارد» در تئاتر ایران حضور پیدا کند، بعد از گذشت سال‌ها با نمایشنامه «درس» نوشته اوژن یونسکو حضور در جشنواره تئاتر فجر را تجربه می‌کند. نمایشنامه «درس» توسط مهرجویی ترجمه شده و او قصد دارد این نمایش را با حضور امیر جعفری، طناز طباطبایی و نادر سلیمانی در سالن سمندریان تماشاخانه ایرانشهر به صحنه ببرد. همه در انتظار دیدن این اثر نمایشی از کارگردانی هستند که در کارنامه سینمایی خود فیلم‌های موفق و شاخصی نظیر «هامون»، «پری»، «سارا» و «مهمان مامان» دارد. نمایش «درس» از جمله آثار نمایشی است که بعد از پایان بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر به اجرای عموم در خواهد آمد.

امروز در جشنواره می‌بینیم

جشنواره بیست و نهم هم تمام شد. ۳۲ اجرا توسط ۱۹ گروه نمایشی اجرا خواهد شد که نام داریوش مهرجویی نیز میان اجرا کنندگان نمایش روز آخر جشنواره به چشم می خورد. امروز به طور مساوی ۴ اجرا در بخش میهمان و ۴ اجرا در بخش چشم انداز تئاتر ایران به روی صحنه می‌روند. نمایش‌های «خانمچه و مهتابی» به کارگردانی هادی مرزبان، «تماشاچی محکوم به اعدام» به کارگردانی روح‌الله جعفری، «درس» به کارگردانی داریوش مهرجویی و «اپرای عروسکی رستم و سهراب» به کارگردانی بهروز غریب پور در بخش میهمان و «فاوست» به کارگردانی حمیدرضا نعیمی، «ابرهای پشت حنجره» به کارگردانی رضا گوران، «خطر مجسمه عبید جدی است» به کارگردانی مریم کاظمی، «رسم عاشق کشی» به کارگردانی عظیم موسوی در بخش چشم‌انداز تئاتر ایران اجرا دارند. همچنین نمایش فاوست در بخش مسابقه نیز نامش ذکر شده است و به همراه نمایشی از کشور کره(ویتسک) اجراهای بخش مسابقه جشنواره هستند. دیگر نمایش‌هایی که امروز روی صحنه می روند عبارت است از: «آکواریوم هوا» به کارگردانی یاسر خاسب، «بلاش آباد» به کارگردانی رضا جوشعار، «آخرین نامه» به کارگردانی مهرداد کورش نیا، «خیال بی‌خیال» به کارگردانی صاحب آهنگ، «ترنج» به کارگردانی غلامرضا جهانیا، «فرشتگان بر فراز شهر» به کارگردانی نوید رشیدی، «دو دلقک و نصفی» به کارگردانی آرمین انطقه چیان، «خرمگس» به کارگردانی محمدرضا زندی، «شیرین شکرخای تو خوش» به کارگردانی احسان رحیمی، «گلوری» از کشور اکراین

صحنه تئاتر بار دیگر حضور «کشاورز» را تجربه می‌کند



یکی از اتفاقات جذاب و دوست‌داشتنی عرصهٔ سینما و تئاتر، حضور هنرمندان و بازیگران با سابقه در این عرصه‌هاست. هنرمندانی که با خلق نقش‌ها و شخصیت‌های ماندگار جایگاه خاصی را در عرصهٔ هنرهای نمایشی به خود اختصاص داده‌اند. شاید به جرأت بتوان گفت محمدعلی کشاورز از جمله این بازیگران توانا و تأثیرگذار سینما، تئاتر و تلویزیون ایران است. در بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر، سالن سایه مجموعه تئاتر شهر این فرصت را به دست آورد تا به نمایندگی از سالن‌های تئاتر ایران، بعد از گذشت سال‌ها، بار دیگر حضور «کشاورز» را بر صحنهٔ تئاتر تجربه کند. محمدعلی کشاورز، در آخرین روز برگزاری جشنوارهٔ بیست‌ونهم تئاتر فجر با حضور خود در نمایش «تماشاچی محکوم به اعدام» به کارگردانی روح‌الله جعفری حال و هوای خاصی را به جشنواره می‌دهد. همچنین طی برنامه‌ریزی انجام شده از سوی دبیرخانه جشنواره بیست و نهم و برگزار کنندگان این جشنواره، قرار است به یمن این حضور، مراسم بزرگداشتی نیز برای این بازیگر با سابقهٔ عرصه سینما، تئاتر و تلویزیون برگزار شود. باشد تا سال‌های سال شاهد حضور این عزیزان توان‌مند و تأثیرگذار بر صحنه‌های تئاتر باشیم.

سه نمایش منتخب ایثار در جشنواره، حمایت و تقدیر می‌شوند

سازمان بنیاد شهید و امور ایثارگران امسال هم در بیست‌و نهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر مجموعه آثار به اجرا درآمده را مورد ارزیابی و داوری قرار می‌دهد.

اداره هنرهای نمایشی سازمان بنیاد شهید، همچون دوره‌های پیشین با یک گروه سه نفره داوری متشکل از مهدی نصیری، محمد لارتی و حمید ساروخانی مجموعه آثار جشنواره را مورد قضاوت قرار می‌دهد و در روز اختتامیه سه نمایش برگزیده را معرفی می‌کند. این آثار بایست توانسته باشند تم ایثار را در ساختار و محتوا حفظ کنند.

همچنین طبق معمول سال‌های اخیر سه اثر برگزیدهٔ ایثار، جوایز نفیسی از طرف سازمان اداره هنرهای نمایشی بنیاد شهید دریافت خواهند کرد.

حضور چهره‌های تئاتری در جایگاه تماشاگر جشنوارهٔ بیست‌ونهم تئاتر فجر

جشنواره‌های بین‌المللی تئاتر فجر همواره میزبان چهره‌های با سابقه و جوان تئاتر ایران است که در کنار یکدیگر به اجرای آثار نمایشی خود می‌پردازند. اجراهایی که خود پذیرای دیگر هنرمندان تئاتری است که در جایگاه تماشاگر نظاره‌گر تلاش همکاران هستند. بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر هم از این امر مستثنی نیست و برخی چهره‌های تئاتری به تماشای آثار هنرمندانی نشستند که در بخش‌های مختلف جشنواره حضور دارند. عباس جوانمرد، داود رشیدی، سعید پورصمیمی، اسماعیل خلج، قباد شیوا، قطب‌الدین صادقی، عطاءالله کوپال، شکر خداگودرزی، علی اصغر دشتی، حمید ابراهیمی، احمد امینی و امیررضا کوهستانی، از جمله چهره‌های شناخته شده و فعال عرصه تئاتر و سینمای ایران هستند که این بار در مقام تماشاگر در بیست و نهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر حاضر شدند. البته در کنار هنرمندان ایرانی، مدیران و هنرمندان بین‌المللی شرکت کننده در جشنوارهٔ بیست‌ونهم تئاتر فجر هم مانند دوره‌های گذشته جشنواره‌های بین‌المللی تئاتر فجر فرصت تماشای آثار شرکت کننده در جشنواره را از دست ندادند.

سپاسگزاری

برگزاری رویداد فرهنگی ممتازی چون جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر، ماحصل تلاش شبانروزی جمع بزرگی از هنرمندان، مدیران و همکاران سخت کوش ایشان است. در این بین سهم مجموعه‌هایی که آثار نمایشی در آنها روی صحنه رفته است در زمینه هرچه بهتر برگزار شدن جشنواره بیست و نهم غیر قابل چشم پوشی است و به‌این ترتیب از تک تک این عزیزان سپاسگزاری می‌شود:

معاون محترم اجرایی مجموعه تئاتر شهر، سرکار خانم پریسا مقتدی و همکاران ایشان
مدیر محترم تماشاخانه سنگلج، جناب آقای اتابک نادری و همکاران ایشان
مدیر محترم خانه نمایش، سرکار خانم مریم معترف و همکاران ایشان
مدیر محترم تئاتر مولوی، جناب آقای سعید اسدی و همکاران ایشان
مدیر محترم تالار هنر، جناب آقای شهرام کرمی و همکاران ایشان
مدیر محترم تماشاخانه ایرانشهر، جناب آقای مجید جوزانی و همکاران ایشان
مدیر محترم تالار فردوسی، جناب آقای عمیدی و همکاران ایشان
مدیر محترم تالار وحدت، جناب آقای سید صادق موسوی
مدیر محترم مجموعه فرهنگی آزادی، جناب آقای کیوان سهرابی
مدیر محترم سالن‌های بوستان و گلستان، جناب آقای مهر باقر آدوسی و همکاران ایشان
مدیر محترم تماشاخانه مهر حوزه ی هنری، جناب آقای قاسم مرادی و همکاران ایشان
همینطور شایسته است از آقایان بشر دوست، سلمان زاده و سایر همکاران پرتلاش ایشان در حراست سپاس گزاری شود و در پایان خسته نباشید می گوییم به گروه‌های داوری بخش مسابقه بین الملل، نمایش‌های خیابانی، عکس و پوستر بیست و نهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر. پیروز و سرافراز باشید.

تشکر ویژه

از مدیران ستادی جشنواره که در طول برگزاری آن از هیچ تلاشی برای بهتر برگزار شدن این رویداد فرهنگی فروگذار نبودند تشکر ویژه می‌شود:

مدیر محترم تشریفات جشنواره جناب آقای داور برقی نمینی و همکارانشان
مدیر محترم امور فنی جناب آقای ایوب خانی و همکارانشان
مدیر محترم پشتیبانی جناب آقای جواد افشین نژاد و همکارانشان
مدیر محترم مالی جناب آقای مستخدمی و همکارانشان

گفت‌وگو با دبیر بیست‌ونهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر

روی دوش پیشینیان ایستاده‌ایم

■ آزاده سهرابی

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های دبیر بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر انتقادپذیری‌اش است. ویژگی که باعث شد او پیش‌دستی کند و قبل از گفتن و پرسش ما خود، نقبی به انتقادهایی که می‌توان برای یک جشنواره متصور بود بزند. دبیر بیست‌ونهمین دورهٔ جشنواره تئاتر یک ویژگی دیگر هم دارد. او تنها دبیری است که طی یک سال گذشته که دبیر خانه جشنواره فعالیت خود را آغاز کرد به طور تمام وقت در این شغل مشغول است. یک دبیر تمام وقت! با محمد حیدری درباره جشنواره صحبت کردیم اما، بیش‌تر از آن دربارهٔ اهمیت توجه به امر نمایشنامه‌نویسی در کشور. در آخرین روز اجراهای جشنواره در حالی گفت‌وگوی دبیر پیش روی شماست که این اولین گفت‌وگوی نشریهٔ روزانه بود که پیش از جشنواره انجام شد و دوم اینکه به قول خود محمد حیدری جشنوارهٔ تئاتر بیست‌ونهم با همه ضعف‌ها و قوت‌هایش مثل یک نمایش اجرا شد و حالا که دارید از سالن بیرون می‌روید قضاوت خود را درباره آن خواهید داشت.

■ برنامه‌ریزی برای جشنواره بیست‌ونهم از چه زمانی آغاز شد؟

یک سال پیش و در روز اختتامیه. با اختتامیهٔ جشنواره بیست‌وهشتم و تنظیم و انتشار فراخوان جشنواره بیست و نهم کلید خورد. بنا داشتیم ۶۰، ۷۰ درصد کارها تا شهریور ماه انجام شود اما به علت تحولاتی که در حوزهٔ مدیریت تئاتر رخ داد، کار ما هم کمی عقب افتاد اما به هر حال کار دبیرخانه‌ای ما تا اول بهمن‌ماه تمام شد و برای ما شروع جشنواره، اول بهمن‌ماه بود.

■ با تغییر مدیریت مرکز هنرهای نمایشی برنامه‌های جشنواره صرفا به تعویق افتاد یا تغییر هم کرد؟

به تعویق افتاد و اتفاقا با پشتیبانی و حمایت بیش‌تری هم برخورد شد. آقای مسافر، با سابقهٔ طولانی که در بخش اجرایی و مدیریت‌ها در بخش‌های گوناگون در تئاتر و جشنواره داشتند، بسیار از ما حمایت کردند. ۶ ماه دوم کارهای‌مان خیلی خوب انجام شده و جلوتر هم هستیم.

■ آیا شما در جشنواره از اجراها هم دیدن می‌کنید؟

مطمئنا دیدن اجرا یکی از کارهایی است که دارم. اما مهم‌ترین کاری که خواهم کرد این است که از امکان حضور مدیران کمپانی و جشنواره‌ها حداکثر استفاده را ببرم. گفت‌وگوی اولیه که درباره تولید مشترک انجام دادیم، می‌بایست در طول جشنواره دنبال شود و به نتیجه‌ای برسد به طوری که وقتی به کشورهای خودشان برمی‌گردند برای سال آینده، ما شاهد گروه‌های خارجی باشیم که روی متون ایرانی کار کرده‌اند و همان آثار را به جشنواره سی‌ام بیاورند.

■ اجرای خارجی‌ها از متون ایرانی؟

بله! به نظرم می‌آید که در حال حاضر در جشنواره تئاتر، تولیدات مشترک بیش‌تر شکل ظاهری را دنبال می‌کرده. صرف این که چند بازیگر خارجی بیایند در تئاتر ما بازی کنند یا برعکس، اسمش تولید مشترک نیست. اتفاقی که باید بیفتد استفاده از متون ایرانی است چون تفکرات ایرانی بودن را در خودش دارد و به عنوان فرهنگ ایرانی مطرح می‌شود. در صورتی که آنها روی متون ما کار کنند تعامل میان فرهنگ‌ها اتفاق می‌افتد.

■ آیا به نظر شما متون ایرانی این قابلیت را دارد؟

نه اینکه همه متون ایرانی این خصلت را داشته باشند اما بسیاری از نویسندگان حرفه‌ای و جوان ما که دست به قلم هستند و در حیطه نمایشنامه‌نویسی کار می‌کنند قطعا این امکان را پیش روی ما می‌گذارند. اما ما طی این سال‌ها به این وادی بی‌توجه بوده‌ایم و کارگردان‌ها و بازیگران ما همواره در اولویت بوده‌اند.

■ باز این سوال مطرح می‌شود که چطور می‌شود نمایشنامه‌های بزرگانی چون اکبر رادی یا بهرام بیضایی را این گونه معرفی کرد به خارجی‌ها که درکش کنند، چه به لحاظ زمانی و چه مفهومی؟

ما معمولا سراغ نمایشنامه‌های خارجی می‌رویم چون دغدغه انسان را دارند حتی اگر وابسته به اقلیم‌شان باشند ما نمایشنامه‌هایمان زیاد وابسته به اقلیم است یا زبانی دارد که غیرقابل ترجمه است. خیلی موافق این حرف نیستم. مسائل بشری در همه زمان‌ها، زبان خودش را پیدا می‌کند و به نوعی بازتاب می‌یابد. در آثار نمایشنامه‌های ایرانی و حتی معاصر اگر دقیق شویم می‌بینیم موضوعاتی که مطرح می‌شود بسیار جذاب است. یعنی کارگردان با توجه به شناختی که از فرهنگ ایرانی دارد بازتابی از مسائل بشری را منعکس می‌کند.

■ ببینید برای یک اروپایی چه جذابیتی می‌تواند داشته باشد که مثلا بندار بیدخش را کار کند؟ من جواب خودم را برای این سوال دارم اما می‌خواهم نظر شما را بدانم.

کار روی شاهنامه جذابیت خاصی برای آدم‌های خاص دارد. ما گروه انگلیسی را داشتیم که روی شاهنامه کار کرده بودند که متاسفانه شرایط فراهم نشد که به جشنواره بیایند.

■ به جه زبانی؟

زبان انگلیسی، اصلا متون‌شان بر این اساس شکل گرفته بود کار کردن روی متن هایی مثل بندار بیدخش گروه‌های خاصی را می‌طلبد مثل گروه‌های خودمان که سراغ شیوه و تفکر خاص خارجی می‌روند. باید بگویم آنها هم خیلی کنجکاو هستند که بدانندنویسندگان ایرانی چه می‌گویند و دربارهٔ چه حرف می‌زنند.

■ حالا چنین بازاریابی برای متون ایرانی را چگونه انجام می‌دهید؟

در قدم اول به خاطر گفت‌وگوهایی که طی ۶ ماه گذشته با کمپانی‌ها انجام دادیم این مسئله را مطرح کردیم اما خیلی دیر شد که بخش مستقلی را به برای معرفی نمایشنامه‌های ایرانی در بازار تئاتر داشته باشیم. می‌خواستیم یک‌سری نماشنامه‌نویس‌های ایرانی را معرفی کنیم که متاسفانه به دلیل زمان اندک نتوانستیم این برنامه را اجرا کنیم چون نمی‌خواستیم نمایشنامه‌ها سرسری ترجمه شوند. البته باید بگویم چون در بازار تئاتر امسال این اتفاق نیفتاد به این معنا نیست که در طول سال این تعامل را ایجاد نکنیم و این برنامه دنبال نشود. الان در بخش بازار تئاتر ایران بی‌انصافی است که فقط بیاییم به گروه‌های نمایش بپردازیم و از نمایشنامه‌نویس‌ها هیچ نگوییم.

این حرکت‌های ریشه‌ای اگر در یک سیاستگذاری کلان و فارغ از آمدن و رفتن مدیرها و دبیران جشنواره ادامه یابد تازه ما می‌توانیم ۵ سال دیگر نتیجه اش را ببینیم از کجا معلوم که سال دیگر، دبیر، همین نظرات شما را داشته باشد؟

به نظرم اصولا جشنواره‌ای با ۲۹ دوره برگزاری مثل فجر که چند سال است به صورت بین‌المللی برگزار می‌شود باید شناسنامه‌ای قوی داشته باشد. و این مستلزم این است که ما یک برنامه و سیاست واحد را دنبال کنیم ما باید از این شکل «از هر در سخنی» بگذریم و برنامه‌جدی داشته باشیم. فارغ از اینکه چه شخصی در چه برهه‌ای مدیر و دبیر می‌شود. درست است که سلیقه آن آدم در اجرای جشنواره دخیل است اما مبنا باید یک برنامه و سیاست کلی باشد. حالا ایده‌های دبیر، می‌تواند آن برنامه را شکل و شمایل بدهد. اما ما برنامه ریزی درازمدت نداریم. هر کسی می‌آید برنامه قبلی را دور می‌ریزد، در هیچ کدام از جشنواره‌های معتبر دنیا این اتفاق نمی‌افتد.

■ شما این کار را نکردید؟

تا جایی که توانستم ساختار جشنواره را نگه داشتم و همان بخش‌هایی که بوده را عملیاتی کردیم اما می‌خواستم جوری بخش‌ها را اجرا کنم که حرفی برای گفتن در آنها داشته باشم. همیشه هم سعی می‌کنم قبل از اینکه کسی از من سوال کند خودم سوال کنم. مثلا از خودم سوال می‌کنم که «تجربه نو» یعنی چه؟ این بخش‌ها اسم‌های زیبایی دارند اما باید آنها را واقعی ببینیم. مثلا اسم چشم‌انداز تئاتر ایران بسیار باشکوه است اما وقتی به درونش مراجعه می‌کنید باید بپرسید آیا این نمایش‌هایی که اجرا می‌کنید، صددرصد چشم‌انداز تئاتر ایران هستند؟ اصلا ما امکان این را نداریم که چشم‌انداز تئاتر ایران را به جشنواره بیاوریم. تلاش ما این بوده که بیش‌ترین امکان را برای نمایشنامه‌های ایرانی فراهم کنیم و بیش از ده نمایشنامه خارجی نداشته باشیم.

■ شعار جشنواره که «تئاتر برای همه است» آیا سوالی را برای شما ایجاد نمی‌کند؟

این شعار جذابی است ولی وقتی به درون ساختار مراجعه کنید می‌بینید در جشنواره‌ای مثل «اونیون» در طول یک ماه، بیش از ۶۰۰ گروه درگیر می‌شوند. و واقعیت این است که اینجا در ده روز جشنواره تنها خانواده خود تئاتر می‌توانند از برنامه‌ها استفاده کنند. مگر ما میزبان چند هزار نفر می‌توانیم باشیم؟ وقتی دربارهٔ تئاتر کشور صحبت می‌کنید شهرستانی‌ها هم جزو تئاتر کشور هستند. اصلا بهتر است همه نمایش‌هایی که در جشنواره هستند قبلش در شهرستان اجرا داشته باشند اما هم امکانات می‌خواهد و هم بودجه فراوان در صورتی که می‌شود جشنواره را یک ماه اجرا کرد و قبل از تهران در شهرستان باشد. ما امسال برای چهار استان این شرایط را فراهم کردیم و انشاء الله در سال‌های آتی گسترش یابد. البته همین امسال هم کلی دردسر کشیدیم. باریگز مشترک در کارهاست و شرایط رفتن گروه ها به شهرستان سخت بود و...

■ آقای مهرجویی امسال در جشنواره حضور دارند، چرا متن ایرانی به او پیشنهاد ندادید؟

ما پیشنهاد دادیم و با ایشان صحبت کردیم هرچند برای خودمان هم جذاب است ببینیم نمایشنامه «درس» از زاویه دید مهرجویی چگونه اجرا می‌شود. ولی ایشان گفتند چون اولین ورود حرفه‌ایم به تئاتر است، با همین متن شروع می‌کنم و در آینده اگر بخواهم کار کنم شاید از نمایشنامه ایرانی استفاده کنم.

■ شما فکر می‌کنید به نمایشنامه‌های ایرانی اعتماد ندارد؟

آقای مهرجویی سبک و سیاق خودش را دارد و من به هیچ کارگردانی نمی‌توانم بگویم بیایید و مطابق نظر ما کار کند. ما باید فضا و بستر را فراهم کنیم و بعد خود کارگردان‌ها باید انتخاب کنند. ما موضوعات خوبی در عرصه ادبیات نمایشی داریم. ادبیات کهنمان که ادبیات نمایشی ما می‌تواند از آن وام بگیرد اما با نگاه امروز. من هم دوست ندارم زندگینامه فلان شخصیت برجسته علمی و فلسفی را همان طور ببینیم که هیچ ردی از امروز در آن نباشد. می‌شود از آنها وام گرفت. مثلا خیلی جذاب است که ببینیم ملاصدرا را چطور در قالب امروز و در یک اثر نمایشی می‌بینیم. خارجی‌ها روی ادبیات کهن‌شان بسیار کار می‌کنند در عین اینکه تئاتر مدرن هم کار می‌کنند. اندیشه و تفکری که تئاتر می‌تواند برای انسان امروز داشته باشد در هیچ هنری نیست. باید برنامه‌ریزی گسترده‌تر در این عرصه داشته باشیم.

■ اما برگردیم به جشنواره، همیشه بحث انتخاب‌ها مطرح است و امسال هم اما و اگر هست...

من همیشه گفته ام که اگر معیارهای انتخاب در وهلهٔ اول مشخص شود و گروهی که آثار را انتخاب می‌کنند مشخص باشد بر چه مبنای دست به انتخاب می‌زنند و حتی جشنواره از قبل بگوید چه معیاری را برای انتخاب‌ها اعلام کند، این مشکلات پیش نمی‌آید.

اما از طرف دیگر به نظرم انتقادها بسیار سازنده است اگر راه را بر انتقاد ببندیم میسر خیلی چیزها بسته می‌شود و فکر هم می‌کنید کاری که انجام دادید درست‌ترین کار است.

در نهایت باید بگویم با توجه به تجربیاتم طی سال‌ها، این نوع انتخاب را قبول ندارم. به نظرم اینکه یک‌سری آدم با نگرش‌های مختلف بیایند دست به انتخاب بزنند، سلیقه‌ای بودن انتخاب را بالا می‌برد.

شاید در نگاه اول تفاوت آرا به نظر خوب برسد اما در نهایت بحث سلیقه‌ای بودن انتخاب را بالا می‌برد. و این باعث می‌شد در راستای معیاری که شما می‌خواهید و یامعیار جشنواره نباشد.

■ مثلا این انتقاد را امسال دوستان داشتند که چرا همان‌هایی که بخش‌های دیگری را انتخاب کردند، بخش‌های تجربه نو را هم انتخاب کردند. مگر هر کدام معیار جداگانه‌ای ندارد؟

من هم این انتقاد را قبول دارم.

■ شکل مناسب از نظر شما چیست؟

چند آدم بیایند درباره انتخاب‌ها تصمیم بگیرند که پاسخ‌گو باشند. نه اینکه به تک‌تک آدم‌ها جواب بدهند بلکه معیار انتخاب‌ها را شفاف بگویند. هیات انتخاب باید در ابتدای جشنواره، معیارها را اعلام کند.

■ به آثار خارجی اشاره کنیم. معیار انتخاب‌ها و نحوهٔ اجرای آن چطور بود؟

همیشه ما مردم دقیقه ۹۰ هستیم. در حالی که همه جای دنیا برای ۴ سال بعد، برنامه دارند ولی امسال این کار را نکردیم که همین طور اجراها را انتخاب کنیم. با رفتن آقای اطبایی کار ما سخت‌تر شد اما اجرایی را انتخاب نکردیم که صرفا در جشنواره به هر قیمتی حضور داشته باشد. ما برای بخش بین‌الملل خیلی وقت گذاشتیم و بر اساس سلایق مختلف کارها را انتخاب کردیم. مثلا احساس می‌کردیم ایرانی‌ها نمایش‌های متن محور خارجی را نمی‌پسندند. کارهایی که به صورت استفاده از تابلوسازی نمایش را جلو می‌برند بیش‌تر در ارتباط با مخاطب ما موفق است و بر همین مبنا اکثر آثار تصویر سازی دارند و معیاری که برای ما مهم بود این بود که این کشورها آیا استحقاق حضور در ایران را دارند؟ از کشورهایی سعی کردیم اثر انتخاب کنیم که صاحب تئاترند. آلمان، ایتالیا، جمهوری چک، چین، کره، کانادا، سوئیس، یونان و... نمی‌گویم بهترین‌ها هر کشور آمدند اما سرسری انتخاب نکردیم. در بخش بازار هم این اتفاق افتاد. از همه کمپانی‌های معتبر آمدند.

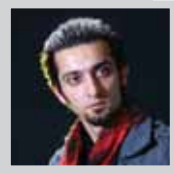
■ و سخن آخر...

هر آنچه داریم از گذشته داریم. بر اساس گذشته می‌توانیم آینده را هموار کنیم و اعتقادم این است که روی دوش پیشینیان ایستاده‌ایم. وادعا می‌کنم چند گام به پیش رفته‌ایم.

■ مائده ملاآقایی

صاحب‌آهنگر
کارگردان نمایش «خیال بی‌خیال»

جشنواره یعنی تجربه‌های تازه



خیال بی‌خیال، روایت زندگی زوجی است که بر سر بدیهی‌ترین مسائل زندگی با هم اختلاف نظر دارند. خاطره نقاشی است که به اعتقاد خودش پرتره‌ای از چهرهٔ همسرش، امید، کشیده اما «امید» روی آن بوم عکس فرد دیگری را می‌بیند. تماشاگران هم به «امید» حق می‌دهند. صاحب آهنگر، کارگردان نمایش خیال بی‌خیال، درباره این اثر توضیح بیش‌تری داده است: فضای حاکم بر نمایش، تماشاگر را در شک و تردید نگه می‌دارد و روند آن به گونه‌ای است که مخاطب به دیده‌های خودش هم شک می‌کند. نمایش، پایان بازی دارد و در نهایت، تصمیم‌گیری با تماشاگر است که بالاخره آیا این تصویر «امید» هست یا نه؟ من در این اجرا، روی سبک خاصی دست نگذاشته‌ام و به این فکر نمی‌کنم که یک سیر مطلق را در پیش بگیرم.

اما وقتی اثر تازه‌ای را شروع می‌کنم به این فکر می‌کنم که در دکور، نور، صحنه و حتی متن از چه شیوه‌ای می‌شود استفاده کرد که انتقال پیام به مخاطب را راحت‌تر کند.

روی هم‌رفته اجرا، شاخصه‌های سورئال دارد اما بازی‌ها کاملا رئال هستند. تنوع در تئاتر، مهم‌ترین چیز است و خیلی وقت‌ها این تنوع می‌تواند یک متن را از نابود شدن نجات دهد.

تنوع در شیوهٔ اجرا، تنوع در دکور، تنوع در گریم و.... اما اساسا با دیکته کردن مخالفم و دوست دارم همان چیزی را اجرا کنم که در همان لحظه به من الهام می‌شود. به نظر من، جشنوارهٔ تئاتر فجر اتفاق خوبی است و در هر سال می‌شود یک تجربهٔ تازه را در آن کسب کرد. تجربه‌ای که در هیچ کجا و هیچ جشنواره‌ای نظیر آن پیدا نمی‌شود. اما؛ فکر می‌کنم، که جای انتقاد هم دارد. انتقاد من به جشنوارهٔ تئاتر فجر در نوع برنامه‌ریزی آن است.

انتخاب سالن و زمان‌بندی مسئله‌ای است که شهرستانی‌ها حتی زمانی که در تهران اجرا دارند با آن دست به گریبان هستند. سالن‌های مناسب از لحاظ فنی و محل استقرار اصولا در اختیار گروه‌های تهرانی است و اجراهای ما را در مکان‌های حاشیه‌ای سازماندهی می‌کنند. باید این محرومیت از تئاتر شهرستان برداشته شود.

کتایون فیض‌مرندی
کارگردان نمایش «ورود آقایان ممنوع»

به وضعیت طراحی صحنه نگاهی بیاندازیم

کتایون فیض‌مرندی، طراح و کارگردان تئاتر، شب گذشته همراه تیم اجرایی نمایش‌اش در کارگاه دکور رودکی مشغول کار بود که دقایقی کوتاه درباره مسائل فنی تولید تئاتر با ما صحبت کرد: برای ساخت دکورمان از کارگاه رودکی استفاده می‌کنیم که قسمتی از آن به بخش خصوصی تعلق دارد و بخشی دیگر متعلق به بنیاد است. ساخته شدن همین کارگاه دکور را باید به فال نیک گرفت چون افرادی که در آن مشغول کار هستند همه متخصص هستند و به تولید مستمر برای تئاتر عادت می‌کنند. این به خصوص در زمان جشنوارهٔ بزرگی مانند فجر یک امتیاز به شمار می‌رود. همین که کارگاه شبانه‌روز کار می‌کند تا دکورها به موقع به در صحنه نصب شوند بسیار خوب است. مسئله‌ای که در حال حاضر در تئاتر مسئله‌ساز است به دستمزدها باز می‌گردد. بودجه‌ای که برای تامین امکانات و دستمزدها در نظر گرفته می‌شود باید مورد بازنگری قرار گیرد. از این گذشته دست‌مزد دستیاران اصلا در این برآوردها لحاظ نشده است. همین حالا می‌توانید من و دو دستیار خانم دیگر را در کنار تیمی پانزده نفره ببینید که پا به پای طراح و نیروهای کارگاه کار می‌کنیم. طبیعی است که برای این بخش بیش‌تر از هر بخش دیگر تئاتر، نیاز به دستیار داریم و نمی‌دانم چرا دست‌مزدی برای‌شان در نظر گرفته نشده است. برآوردها با شرایط تولید لباس و صحنه، هم‌خوانی ندارد. اجرای ما فضایی فراواقعی دارد که ساخت و سازهای صحنه و در کنار ان صوت و تصویر به خلق این فضا کمک می‌کند. بخشی از اجرای ما زمانی خواهد بود که دکور از کارگاه به تالار می‌رود و فکر می‌کنم چه خوب بود اگر تئاتر شهر هم یک کارگاه کوچک برای تعمیرات و نصب و اتفاقات غیرقابل پیش‌بینی می‌داشت. باید نیروهای متخصص طراحی صحنه برای برنامه‌ریزی‌های این بخش به مشورت گرفته شوند. ارزان در آمدن، به ایدهٔ طراح لطمه میزند و باعث صرفه‌نظر می‌شود که در کیفیت اجرا و طراحی، اثر می‌گذارد. من قصور در این زمینه را از انجمن طراحان صحنه می‌دانم که پی‌گیر حقوق اعضایشان نیستند. انجمن در حال حاضر خیلی در حاشیه قرار دارد.

مریم کاظمی
کارگردان نمایش «خطر مجسمه عبید جدی است»

به حقیقت و راستی در زندگی و تئاتر معتقدم

مریم کاظمی، بازیگر و کارگردان تئاتر: نمایشی که در جشنواره فجر دارم با عنوان «خطر مجسمه عبید جدی است» نوشته مهرآوران است و من برای کارگردانی این نمایش دعوت شدم. نقش زن این اجرا را هم برعهده دارم. این متن دربارهٔ زنی است که در کودکی به ایتالیا رفته و حال که برگشته است مجسمه سازی خبره شده که نیروهای امنیتی به دلیل شک کردن به اینکه بمب در مجسمه‌اش وجود دارد از او بازجویی می کنند ولی با رفع اتهام از او بازجو، تاثیری عمیق بر نگرش او به زندگی و هنر بر جای گذاشته می‌شود. من به حقیقت و راستی در کار و زندگی اعتقاد دارم و سعی کرده ام که این ویژگی را در بازی و کارگردانی این اجرا به نمایش بگذارم. تلاش کرده‌ام اسیر شهرت و پول که گاه گمراه‌مان می کند تا با چیزهای ترسناک مواجه شویم نباشم و در اجرا هم دیده شود. ارزش‌های اولیهٔ متن و تحول شخصیت اصلی این نمایش که به دنبال هویت خویش است به خوبی پرداخت شده و احساس می کنم که در مسیر خوبی حرکت کرده‌ایم. برای همهٔ این‌ها، بداهه‌پردازی زیادی انجام دادیم و بارها داستان را تغییر دادیم و با پذیرفتن عواقب کار، منتظر بازخورد مخاطب در اجرایی که امروز شاهد آن خواهید بود هستیم. جشنواره تئاتر فجر امسال را در نقدهایی که در نشریهٔ روزانه خواندم و صحبت‌هایی که شنیده‌ام درک کرده‌ام که نشان می‌دهد بچه‌ها با همهٔ توان‌شان به صحنه آمده‌اند. اما؛ اعتقاد دارم که نفس و ماهیت اثر نباید جشنواره زده شود. اثر باید مخاطب و هنرمند را به هم نزدیک کند. در این جشنواره نوعی صمیمیت و محبت احساس می کنم، موج مثبتی که امیدوارم در اجرای عمومی این آثار هم تسری داشته باشد و دیگر مجبور نباشیم که اثر را با عجله برای جشنواره آماده کنیم. من هم مانند بسیاری از کارگردانان در جشنواره شرکت کرده‌ام تا اجرای عمومی بگیرم چرا که تئاتری هستم و باید از این راه امرار معاش کنم. اما به این دلیل هر کاری را اجرا نمی کنم و هر شرایطی را هم نمی پذیرم. ارزیابی جشنواره در این زمان شاید یک کار غیرعلمی باشد چون جشنواره فجر هر سال عوض می‌شود و نمی‌دانی که این شرایط ادامه پیدا می کند یا نه؟ به یاد داشته باشیم که با انسجام و برنامه‌ریزی می‌توان ضوابطی تعیین کرد که همواره ثبات داشته باشند.

رضا گوران
کارگردان «ابرهای پشت حنجره»

جهان بی‌نهایت نمایش

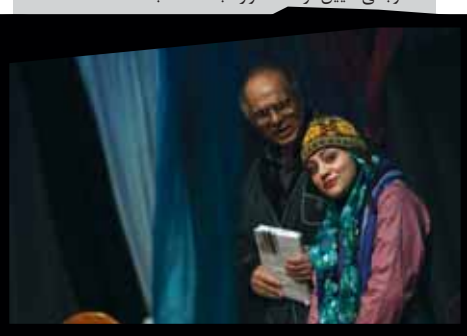
ابرهای پشت حنجره، که بهنوش بختیاری، شهرام حقیقت‌دوست، ندا مقصودی، کاوه قائمی و مهدی پاکدل، در آن بازی می کنند آخرین دقایق پیش از اجرایش در بخش مسابقهٔ بین‌الملل را پشت سر می‌گذاشت که دقایقی از وقت پر کار رضا گوران، نویسنده و کارگردان این نمایش را گرفتیم. گوران برای‌مان نوشت: ابرهای پشت حنجره، را بر اساس رمان «ماریانا پیندا» نوشته‌ام که داستان آن دربارهٔ زنی در جنگ‌های داخلی اسپانیا است. در این گروه، سه گانه‌ای را شروع کردیم که با یرما آغاز شد و با داستان یک پلکان ادامه پیدا کرد و اینک با ابرهای پشت حنجره، کامل می‌شود. هرچند این سه نمایش تفاوت‌های زیادی با هم دارند اما تماشاگری که آثار ما را دنبال می کند می تواند خط ارتباط این سه نمایش را پیدا کند. اجرای آیندهٔ ما در فضا و جریان و حال و هوای دیگری انجام خواهد شد. آثار آمریکای لاتین را به دلیل نزدیک بودن موضوعات‌اش به فضای خودمان، مد نظر قرار دادیم. اگر به طور مشخص آنچه این سه متن را به هم پیوند می دهد خواسته باشید تنها به محور بودن زن، عشق و درگیری آدم‌ها با یکدیگر و اجتماع اشاره می کنم اما، اینها اثر را سطحی می کند. چیزهای بیش‌تری در این آثار هست که از تمامی تماشاگران اجراهایم می‌خواهم به آن توجه داشته باشند. نمی‌توان جهان نمایشی را در چند کلمه محدود کرد و این کار بیش از هر چیز دیگر برایم سخت است. این سومین بار است که در بخش مسابقهٔ بین‌الملل جشنوارهٔ تئاتر فجر شرکت داریم و تنها در یک دوره از عمر چهارسالهٔ این بخش، جای ما خالی بود آن هم به این دلیل که اصلا کاری را برای این جشنواره تولید نکرده بودیم. پیش از این یکبار جایزهٔ زن و در دوره‌ای نیز، نامزدهای بازیگری از گروه ما انتخاب شده بودند. بسیار امیدوارم که امسال را نیز با موفقیت پشت سر بگذاریم. جشنوارهٔ امسال را خوب دیده‌ام. فکر می کنم که آقای حیدری تمام توانش را گذاشت، ایده‌های نو ارائه داد، از حضور جوانان حمایت کرد و نام‌های بزرگی از تئاتر جهان را به ایران آورد. طبیعی است که فرایندهایی از این جریان می‌توانسته کامل‌تر باشد اما، با امکاناتی که تئاتر ما دارد، هیچ‌گاه نمی‌توان از جشنواره توقع برآورد کامل خواسته‌ها را داشت. حضور خوبی در بازار تئاتر ایران داشتیم و صحبت‌هایی را نیز برای تولید یک اثر مشترک انجام داده‌ایم. بخشی از این صحبت‌ها به اجرای اثرمان در خارج از کشور نیز باز می‌گشت اما باید منتظر برنامه‌ریزی‌های دقیق‌تری بود.

نقد مهمان

نگاهی به نمایش «اتاق تاریک» نوشته و کار چیستا یثربی

عشق در اتاق تاریک

■ رامتین صالحی



«اتاق تاریک» آخرین اثر چیستا یثربی است که در بخش چشم‌انداز جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر اجرا شد. کاری متفاوت از نویسنده‌ای که معمولا آن را با دغدغه‌های اجتماعی و روان‌شناختی می‌شناسیم. اما این‌بار با موضوع و ساختاری کاملا متفاوت، تماشاگرش را غافلگیر می‌کند. «رضا میرزاده عشقی» و مصیبت‌های نمایشنامه‌نویسان عهدمشروطه، خودبه‌خودویژگی دراماتیک فراوانی در درون خود دارد. که یثربی از دیدگاهی شاعرانه به آن نزدیک شده است. عشقی، نمایشنامه‌نویسی که در سی سالگی به دستور شهربانی وقت، در سال ۱۳۰۳ شمسی مقابل منزل مسکونی‌اش ترور شد، به عنوان یک نمایشنامه نویس، شاعر جوان، نوطلب، آرمان گرا، ما را به یاد «لورکا» می‌اندازد. یثربی از شباهت این دو سود می جوید و داستانش را با روایت پایان ماجرا و مقایسهٔ عشقی با لورکا، «اگزوپری» و «موتسارت» آغاز می‌کند. نخستین شوک در همین جا به تماشاگر وارد می‌شود! همین که بازیگر نقش عشقی از همان ابتدا در قالب یک جوان امروزی از مرگ گریز ناپذیر شاعر می‌گوید! در صحنه‌های بعد، یثربی ما را با فرازهایی از زندگی عشقی آشنا می کند که بیش‌تر آنها مستند و بر اساس وقایع تاریخی است. تلاش عشقی برای ایجاد تحول و نوگرایی در ادبیات و به ویژه نمایشنامه‌نویسی، مبارزهٔ او به عنوان یک روشنگر با وثوق الدوله و قوام و رضا خان، عصیان او در برابر امضای قرارداد ۱۹۱۹ که منجر به مستعمره شدن ایران توسط انگلیس می‌شد، ویژگی چالش‌برانگیز عشقی

به عنوان یک روزنامه‌نگار که منجر به تعطیلی روزنامهٔ وی شد و عدم سازش پذیری او با افراد خائن و وطن فروشی که پس از مشروطه، قدرت و حکومت را به دست گرفتند و در نهایت، عشقی را ترور کردند. در این صحنه‌ها اثری از نشانه‌های طنز تلخ یثربی کم‌تر می‌بینیم در عوض نویسنده و کارگردان، نمایش را به نوعی فضای مستند نزدیک کرده است. و جای خالی میزانسن‌های غریب همیشگی‌اش را با دیالوگ‌ها و مونولوگ‌های تکان‌دهنده‌ای پر کرده است که برخی از آنها متعلق به عشقی و حتی متعلق به چیستا یثربی است. به نظر می‌رسد که از میانهٔ نمایش (صحنهٔ مهرتاج رخشان با بازی شهره سلطانی) نوعی استحاله روحی میان نمایشنامه نویس و عشقی صورت گرفته است «من سایهٔ توام یا تو سایه منی؟»... گویی که یثربی، هرچه به پایان نمایش بیش‌تر نزدیک می‌شود، بیشتر شیفته شخصیت اصلی‌اش می‌شود و به نوعی همهٔ آدم‌های دیگرش را برای مرثیه‌سازی مرگ شاعر آماده می کند و در این راه از بازیگران زن فراوانی سود می‌جوید که هر یک به نوعی خواهان قلم عشقی و حتی نگاه پیشرو او در ادبیات هستند. اینجا ما با چهره یثربی مواجه‌ایم تا یثربی نمایشنامه‌نویس ارجاعات یثربی به ملک الشعرای بهار، رضا کمال شهرزاد، آخوندزاده، میرزا آقا تبریزی، و بقیه، به نوعی با فضای صحنه و صندلی‌های خاک گرفته شکسته همخوانی دارد. صندلی‌هایی که گویی دور آنها تار عنکبوتی تنیده شده است و تنها یک صندلی سالم با شمع سرخ هنوز باقی مانده است و راه نوین نمایشنامه‌نویسی ایران را ادامه می‌دهد. متن و ساختار این نمایش زندگی‌نامه‌ای ما را به یاد فضاهای سوگ و قهرمانی می‌اندازد که در آن خود داستان چندان اهمیتی ندارد، بلکه طریقهٔ معرفی شخصیت اصلی به تماشاگر اهمیت پیدا می کند و موقعیت یثربی در این کار، در همان نکته بوده است. او برای ورود به لاله زار قدیم و معرفی عشقی، حتی از تئاتر تخت حوضی و بقال بازی سود می‌جوید و بازیگری‌اش را با یک فضای فانتزی قدیمی همچون طراحی قدیم صحنه وارد لاله‌زار قدیم می کند، و ناگهان با تئاتر «ایده آل» عشقی مواجه می‌شویم و چالشی که عشقی برای به صحنه بردن نمایشش دارد. شروعی شاد و پر طپش. به هر حال به نظر می‌رسد که یثربی، تجربه‌ای سخت و متفاوت را در اجرای اخیرش پشت سر گذاشته است. همین که نویسنده‌ای از (سبک) همیشگی و مورد علاقه‌اش فاصله بگیرد و به فضایی کاملا متفاوت نزدیک شود، خطر بزرگی را به جان می‌خرد. آثار چیستا یثربی معمولا با طنز و مسائل اجتماعی و مسائل زنان و مردان در آمیخته است. اما در این اثر، ما با چهرهٔ یک شاعر، نمایشنامه نویس و متحول گرادبی مواجه هستیم که ادبیات را برای بهبود زندگی مردم می‌خواهد موسیقی اثر که با چهارساز توسط مریم نظری نواخته می‌شود، کمک فراوانی به ایجاد فضا می کند، و بازی بازیگران هر کدام در جای خود، تاثیرگذار و متفاوت است از جمله بازی «عامر مسافر آستانه» در نقش «میرزاده عشقی» که عالی و روان است و این بازیگر جوان، در اجرای چیستا یثربی، چنان در قالب نقش عشقی فرو رفته است که در صحنهٔ آخر (مرگ) وقتی از اکبررادی و شب روی سنگفرش خیس، شروع می کند، اشک تماشاگر بی‌اختیار فرو می‌ریزد و باور نمی کند که این مرد جوان کسی به جز عشقی باشد. عامر مسافر در نقش‌اش میرزاده عشقی با صحنهٔ زیبای پایانی چیدن صندلی‌های خالی نمایشنامه‌نویسان مرده (و یا مفقود شدن) بازی متفاوت و خلاقی را ارائه می‌دهد که نمونه آن را در سوسن پرور، مهسا کریم‌زاده، طوفان مهرداد یا حسین کشفی هم می‌بینیم. اما شهره سلطانی در مونولوگ طولانی خود، ریتم صحنه را کند می کند و صدایش آن چنان آهسته است که تا انتهای ردیف تماشاگران نمی‌رسد. اما شاید بزرگ‌ترین مشکلی که یثربی با آن مواجه است و باید برای اجرای عمومی تمهیداتی برای آن بیندیشد، شیفتگی شدید خود نویسنده به کیفیتی است که می آفریند. گویی یثربی همه نمایش را طوری نوشته است که ما هم عاشق «عشقی» شویم! و حتی عشقی یک مخالف هم نداشته باشد! این هم خوب است و هم بد... صحنهٔ حماسی مرگ عشقی و آن موسیقی زیبای پایانی، بر گمان من تاکید می گذارد که چیستا یثربی، سر دستهٔ همهٔ زنانی است که با هم فریاد می‌زنند: «من می گویم عشق، تو اما چیزی نگو...» دیدن اتاق تاریک در فضای شلوغ جشنواره تنفس هوای پاکی بود که از دل یک گروه عاشق می‌جوشید. گروهی که بیش‌ترین افراد آن جوان‌ها بودند. جوان‌هایی که هرگز به این تعداد در کار یثربی مشاهده نمی‌شدند. جوانانی از جنس اتاق‌های روشن.

خوانشی بر اجرای «داستان معاصر آفریقا- قسمت سوم» به کارگردانی رومئو کاستلوچی

پوست سفید، صورتک سیاه

■ ایثار ابومحبوب

نوشتن دربارهٔ هر کارگردانی در عین حال نوشتن دربارهٔ مجموعه ای از آثار اجرا شده است. حتی هنگامی که نامی از آن آثار نمی بریم، وقتی از کسی سخن می گوییم که به واسطهٔ آثارش لقب کارگردان را یافته است، تلویحا اعتبار شخص را به اعتبار آثارش گره می زنیم. آیا برعکسش نیز صادق نیست؟ آیا سخن گفتن دربارهٔ یک اثر سخن گفتن دربارهٔ کارگردانش نیست؟ بگذارید سوال را اندکی تغییر دهیم: آیامی توان از یک اجرا سخن گفت بدون آن که مدام در حوزهٔ غیاب کلام ما، سخن گفتن دربارهٔ کارگردان جریان داشته باشد؟ اغلب شیوه های بررسی که به چهارچوب نشانه های حاضر در قاب اثر می پردازند به طریقی به این سوال پاسخ مثبت می دهند. پس به همین طریق باید بتوان درباره ی «داستان معاصر آفریقا- قسمت سوم» حضور سایهٔ سنگین مولفش، کاستلوچی، نوشت. پس وانمودمی کنیم اهمیت نام کاستلوچی نیست که ما را به تماشای اثر کشانده و پشت صفحهٔ نوشتن نشانده است. وانمودمی کنیم اگر نام کاستلوچی هم پشت این ترنشسته بود به همین ترتیب به سراغ اثرمی رفتیم و به آزمونی از این دست هم بها داده یم. هر چندمی دانیم که چنین نیست. برخی نام ها شیوه و زبان خواندن اثر را نیز با خود به مخاطب تحمیل می کنند. حتی بهتر است بگوییم نام های هنرمندانی که «مولف» به شمارمی روند، بیش از آن که نام یک انسان باشد، نام یک گونهٔ هنری و یا شیوهٔ بررسی مجموعه ای از آثار است که سازنده ای -اتفاقاً- با همان نام آن را خلق کرده است. همان طور که «سینمای کیارستمی»، بیش از آن که نام مجموعهٔ آثار سینمایی کیارستمی باشد، صفت آنهاست و نیز مظهر یک توافق عمومی بر سر شیوهٔ بازشناسی فیلم هایی که سازنده شان شخصی به نام عباس کیارستمی است، «تئاتر کاستلوچی» هم -حتی به شیوه ای افراطی یا عمیق تر- صفتی است که تلاش دارد، شیوه ای از اجرا را از مابقی تئاتر متمایز کند. با وجود این پیش آگاهی ما آزمون غیرقطعی تفسیر «داستان معاصر آفریقا» بدون کاستلوچی را به کارمی اندازیم. حتی واقعیتی دیگر را نیز نادیده می‌گیریم و آن «قسمت سوم» بدون این قطعه ای است که در پیش چشم ما رخ داده است. بدین ترتیب ما این قطعه را یک اجرا، یا صحنه، یا بهتر است بگوییم یک استعاره ی اجرایی کامل فرض می کنیم که باید در خود به نوعی کمال دست یابد و به اصطلاح «کار کند». مردی سفید پوست بر روی یک قالیچه می ایستد. چیدمان، حاکی از آن است که قصد ویژه ای در کار است. دستگاهی وجود دارد که احتمالا کارکرد ویژه ای دارد، قالیچه ای که فضای کوچکی را از میان فضای باز و گسترده، موکد و مشخص کرده است. دایرهٔ نوری که مکان مشخصی را در همان راستای قالیچه و دستگاه روی دیوار روشن کرده است. این چیدمان یک کُنشگاه را از تمام فضای ممکن سالن انتشار تالار وحدت جدا کرده است. اجراگر در اطراف کنشگاه قدم می زند. همان گونه که گفتیم چیدمان حاکی از وجود عزمی است برای کنشی در زمانی نزدیک. دسته ای در انتهای سالن پیدا می شوند. اندکی اجراگر اصلی را نظاره می کنند. می روند و وقتی با ریتمی یکنواخت بازمی گردند دو تکهٔ سیاه رنگ از یک جعبه ی بزرگ را در دست دارند و با خود می آورند. رفت و برگشت آنها حاکی از آن بود که از روند برنامه آگاهند. سخنی رد و بدل نمی شود، انگار همه وظیفه و سهم خود را از قبل می دانند؛ همچون یک آیین. اما چیزی در رفتارها هست که آن را از یک مراسم آیینی نمایشی متمایزمی کند: بعد از هر مرحله از عمل، هم اجراگر اصلی هم کسانی که انگار همچون دستیاران او عمل می کنند، می ایستند و وضعیت را نگاه می کنند. انگار هر لحظه می توان عمل را متوقف کرد و ادامه نداد. انگار همه چیز به تصمیم اجراگر اصلی بستگی دارد. انگار او قرار است کاری بکند، از هیچ کس حتی کوچک ترین رفتار تشویق آمیزی سر نمی زند: کسی اصراری نمی کند، کسی هم مانعش نخواهد شد، انگار عملی است که بنا شده انجام شود، اما برای آن زمان هست و هر لحظه که خود اجراگر اصلی اراده کند، می تواند آن را انجام دهد. انگار انجام آن ناگزیر است اما در عین حال به پذیرش او بستگی دارد. انگارمی تواند اگر نخواست انجام ندهد، یا دیر تر انجام دهد. انگار تصمیم با اوست. و انگار او در هر مرحله تاخیر کوتاهی می کند تا برای انجام عمل مطمئن شود، یا به قدر کافی برای هر مرحله از عمل آماده شود. شاید احساس وجود تمام این حالت های انسانی و تعلیق ناشی از درک این حالت ها است که جبههٔ تماشاگران را به انفعال فرو برده و به سکوتی احترام آمیز واداشته است. البته تناسب کافی نیز میان میزان تعلیق و تحمل مخاطب با زمان هر رخداد و تعلل در انجامش برقرار است. به هر حال عمل انجام می شود. مرد درون یک تکهٔ جعبه که با فیگور خاصی، درست قالب تن او ساخته شده، درازمی کشد. در جعبه گذاشته می شود و با تسمه هایی سفت می شود. اجراگران دیگر با همان ریتمی که از ابتدا در پیش گرفته بودند، جعبه را برمی گردانند و بَه دیوار تکیه می دهند. حال این دیگر یک جعبه نیست و تقریبا شکل کامل و نهایی خود را یافته است. مجسمه ای سیاه رنگ از کسی که زانو زده و دست‌هایش را از آرنج به بالا به دیوار تکیه داده است. این مجسمه درست در مرکز نوری قرار گرفته که از ابتدا برایش در نظر گرفته شده بود. حالا شلنگی هم از دستگاه به مجسمه متصل می شود. دستگاه را روشن می کنند. با تعلل هایی که از ابتدای اجرا مخاطب را بدان عادت داده اند، یکی یکی صحنه را ترک می کنند. دستگاهی که به این مجسمه متصل شده یک دستگاه کف ساز است. از نقطه ای که تقریبا باید دهان فیگور به شمار آید، کف بیرون می ریزد و کپه ای از کف ایجادمی شود. بعد از مدتی از تماشاگرمی خواهند که سالن را ترک کند. در حالی که مجسمه ای سیاه رنگ رو به دیوار زانو زده و انگار کفی سفید را استفراغ می کند. در حالی که مامی دانیم درون این مجسمه، مردی هست. مردی که در چهارچوب از پیش طراحی شدهٔ مجسمه زانو زده است؛ مردی سفید پوست، به رنگ کفی که از روزنه ی دهان مجسمه خارج می شود. حال می بینیم همه چیز نمی تواند در چهارچوب نشانه های اجرا تمام شود. نام اثر داستان معاصر آفریقاست. آفریقانه فقط نام یک قاره، بلکه نام بخشی از تاریخ است. نامی است بر یک رنگ؛ رنگ سیاه. نامی است بر برده داری. نامی است بر یک دیگری فرهنگی برای انسان اروپایی. یک دیگری نژادی. یک تقابل که فرهنگ سفیدپوست را معنی می کند. تمام این مدلول ها را از شعارهایشان خالی کنید و یکی یکی به جای دال هایی که اجرا در اختیار قرارمی دهد بنشانید. خواهید دید که عرصهٔ تفسیر تا چه حد گشوده خواهد شد. آیا رنگ ها از همین میزان تاکید بر خوردار است؟ آیا این یک ادای دین است؟ آیا این یک مجازات است؟ آیا تصویری از یک اروپایی است که به عنوان نمادی از کل اروپای سیاسی، پوسته ای سیاه را به عنوان نمادی از کل آفریقا وادار به زانو زدن کرده است؟ یا برعکس: انسان سفیدپوست با حفظ فردیتش و دوری جستن از نماد سیاسی ای که رنگ پوستش برایش تولیدمی کند، مایل است در زانو زدن آفریقایی شریک شود و مسیحانه برای رستگاریش سهمی از رنج آفریقا برای خَود بردارد؟ این پرسش ها رامی توان به تعداد بسیار و به گونه های بسیار متفاوتی ادامه داد. می خواستیم ببینیم که این اثر بدون سایهٔ مولفش نیز کارمی کند یا نه. حتی دقیقا قصد نداشتیم که در این نوشتار کوتاه بفهمیم چه کاری می کند. همین قدر که بفهمیم کار می کند یا نه؟! باقی رامی توان به مخاطب سپرد. با در نظر گرفتن این که فقط با بدیهی فرض کردن وجود تعمد میان تمایز سیاه و سفید در این اثر، می توان این همه پرسش تولید کرد که مخاطب با خود از سالن بیرون ببرد، احتمالا باید بپذیریم که این اثر «کارمی کند». حال دوباره می توان با بازگرداندن نام کاستلوچی به اثر، پرسش ها را ادامه یا تغییر داد. اکنون در نظر بگیریم که وقتی ما سالن را ترکمی کردیم، در آن جعبه که کف بالامی آورد نه فقط مردی سفید، بلکه رومئو کاستلوچی است، با فرم و فیگوری عیناً مانند خودمجسمه...

سازمان- تئاتر

اتحادیه بین‌المللی پژوهش تئاتری

■ آران قادرپور

FIRT / IFTR اتحادیه بین‌المللی پژوهش تئاتری در سال ۱۹۵۷ تاسیس شد و در حال حاضر اعضایی از ۴۴ کشور دنیا را در خود جای داده است. این سازمان به منظور گسترش همکاری و تبادل اطلاعات بین افراد و سازمان هایی که با مقوله پژوهش تئاتری سروکار دارند، شکل گرفته است. FIRT/IFTR برای دستیابی به این منظور با برگزاری نشست‌ها و کنفرانس ها، انتشار کتاب و نشریات بین المللی «پژوهش تئاتر بین الملل» و دو مجموعه کتاب با همکاری «رادوپی» و «مک میلان» و همچنین انجام پروژه‌های پژوهشی از محققان تئاتری سراسر دنیا حمایت می کند. اهداف عمدهٔ این انجمن، شامل برپایی کنفرانس ها و نشست‌های تخصصی های بین‌المللی، راه‌اندازی گروه های کاری به منظور انجام پژوهش های تئاتری مشخص، و نیز همکاری با اعضا، برای گرفتن کمک هزینه تحقیقاتی از بنیادها و سازمان ها و دیگر مراکز اعطای کمک هزینه، کمک به سازمان‌دهی انجمن های پژوهش تئاتر، اعلام تمایل به همکاری با مسئولین کشورها جهت تشکیل و پشتیبانی از دوره ها و موسسات پژوهش تئاتر است. این اتحادیه همچنین از گروه های کاری پژوهشی خود پشتیبانی می کند. گروه های کاری در این انجمن به عنوان قلب تپندهٔ تبادلات پژوهشی اتحادیه بین المللی پژوهش تئاتری شناخته می‌شوند. گروه های کاری عموما یک برنامه پژوهشی با موضوع انتخابی را ترتیب می دهند. عضویت در این گروه ها قابل تغییر است اما؛ عضویت طولانی مدت اعضا موجب تداوم نقادانه و توسعه موجود می شود. هر عضویی از IFTR می تواند درخواست خود به کمیته اجرایی که موضوع و روش رسیدن به اهداف را مشخص می کند، ارائه کند. برای اطلاعات بیشتر به آدرس: wg@firt-iftr.org مراجعه کنید. از سویی دیگر، این سازمان جوایز گوناگونی را برای ترغیب محققان نو پا در نظر گرفته است که به تعدادی از آن ها اشاره می کنیم،

جایزه محققان نوپا

IFTR هرساله مسابقهٔ مقاله نویسی را برای محققان نوپا برگزار می کند. این مسابقه به صورت رقابت گروهی نیست بلکه داوطلبان ترغیب می شوند که مقالهٔ خود را در مورد موضوع پژوهش انتخابی خود، ارائه دهند. مقاله هایی که از پژوهش ها برآمده اند در مجمع محققان جوان قابل پذیرش هستند. جایزهٔ محققان جدید به بهترین مقاله تعلق می گیرد. این جایزه شامل؛ ثبت نام کنفرانس و هزینه‌های سفر و اقامت دانشجویان در طول مدت کنفرانس است. همچنین ممکن است مقاله برنده، همچنین احتمال دارد در نشریه پژوهش تئاتر بین الملل به چاپ برسد. همچنین جوایز نفر دوم و سوم، شامل گواهی افتخار است. هیات داوران همچنین تعدادی از مقاله های ارائه شده را برای مشاوره نزد محققان ارشد می فرستد. شرکت کنندگان از کشورهای در حال توسعه در اولویت قرار دارند. واجدین شرایط کسانی هستند که از زمان فارغ‌التحصیلی آنها در مقطع PHD بیش از سه سال نگذشته باشد یا محققانی که کم‌تر از سه سال است در این مقطع تحصیل می کنند. مقاله ها نباید بیش از ۴۰۰۰ کلمه باشد البته بدون احتساب مرجع‌نویسی. جایزه دیگر جایزه «هلسینکی» است که توسط دانشجویان کنگره جهانی ۲۰۰۶ در «هلسینکی» برپاشد. از سال ۲۰۱۱ این جایزه سالیانه به محقق نوپایی که آیندهٔ درخشانی در پژوهش دارد، تعلق می گیرد که ممکن است مدرس یا دانشجوی PHD باشد. آفریقا، آسیا، آمریکای جنوبی و خاورمیانه که برای اولین بار در کنفرانس جهانی IFTR شرکت می کنند در اولویت قرار دارند. هرچند در زمان انتشار این مطلب، تاریخ شرکت در این کنفرانس به پایان رسیده است، علاقه مندان می توانند با بازدید از سایت IFTR در جریان برنامه های پژوهشی دیگر که در دست اجرا است، قرار گیرند. یکی از مجامع سالیانه IFTR مجمع محققان نوپا «کی مک دونل» است که در سال ۱۹۹۸ در «کانتر بری» بنیاد نهاده شد و از کنفرانس های پراهمیت و برجسته IFTR است. هدف این مجمع ارائه فرصت به محققان نوپا، خصوصا دانشجویان دکترا، برای انجام پژوهش در فضایی است که بحث های آزاد در آن مورد تشویق قرار می گیرند. به این منظور جلسات مجمع عمومی توسط فردی تحصیل کرده، با تجربه و با برنامه ریزی دقیق مدیریت می شود تا از هم‌زمانی آن با کنفرانس‌های عمومی دیگر اجتناب به عمل آید و پژوهش گران بتوانند در مجامع پژوهشی دیگر نیز شرکت فعال داشته باشند. مجمع همچنین امکان ارتباط های ثمربخش با محققان جدید را فراهم می آورد. هر محقق شرکت کننده ۱۰ دقیقه برای ارائه مقاله خود زمان دارد و بعد از بحث و بازخورد آن در میان سایر شرکت کنندگان است. مقاله های این مجمع لازم نیست موضوعات مشخص کنفرانس های سالیانه را دنبال کنند هرچند که این مقالات کوتاه تر از مقالات جلسات عمومی هستند و زمان پاسخ دهی به آن ها طولانی تر است. دانشجویان و محققان برای شرکت در مجمع لازم است مقاله خود را با چکیده ای کمتر از ۲۵۰ کلمه به آدرس helen.gilbert@rhul.ac.uk ارسال کنند که شامل پروژه تحقیقی، روش تحقیق، منابع و دست‌آورد مفهومی است. در هر کنفرانس تنها یک مقاله ارائه می شود و هر محقق می تواند حداکثر سه بار در کنفرانس های سالیانه شرکت کند.

ارتباط با
اتحادیه بین‌المللی پژوهش تئاتری
International Puppeteers Union
www.firt-iftr.org
آدرس دبیرخانه کل یونیما:
فرانسه
تلفن: ۱۸۳۸ ۵۳۰ ۳۰۳ ۱+
نمابر: ۱۸۳۹ ۵۳۰ ۳۰۳ ۱+

نگاهی به نمایش «فاوست» به کارگردانی «ماریا کراسن» - کشور سوئیس

کنسرت-تئاتر «فاوست» با یک بلیت

■ محسن حسن‌زاده

نگاه اسطوره‌ای به شخصیت «فاوست» و تحلیلی که بزرگان زیادی در ارتباط با جایگاه این شخصیت در جهان مدرن ارائه داده‌اند نه نقطه پایانی دارد و نه خدشه‌پذیر است. اما گذر از این نگاه مفهوم‌گرا و یا به تعبیری پذیرفتن جایگاه اسطوره‌ای این شخصیت و گذر از آن، زمینه‌ای را برای انسان غربی باز می‌کند که امروز رویکردی فرم‌گرایانه به این اثر جاودان «گوته» داشته باشد. منشاء این نوع نگاه می‌تواند رابطه مستقیم با زمینه‌های فرهنگی جوامع غربی داشته باشد که پرداختن به آن اگرچه مهم است ولی برای این، نوشتار بیراهه‌ای است که مسلماً به کمال نخواهد رسید. تنها اشاره به این نکته کافی است که این نگاه فرم‌گرایانه خود را اسیر قواعدی از پیش تعیین شده نمی‌کند. نمایش «فاوست» به کارگردانی «ماریا کراس» یک کنسرت-تئاتر است که با محور قرار دادن قواعد صحنه ترکیبی از تئاتر و کنسرت را به مخاطب ارائه می‌دهد. در اینجا نویسنده یا دراماتورژ متن زندگی «فاوست» را بر پایه علاقه او به موسیقی rock and roll قرار می‌دهد که به چالش کشیدن این رویکرد با نگاهی تحلیلی باز هم بیراهه‌ای می‌شود که تنها با حدس و گمان صاحب این قلم می‌توان از آن به در آمد. زیرا این رویکرد تنها با تحلیلی جامعه شناختی قابل تفسیر است که نه قالب این نوشتار مناسب این کار است و نه زمینه مطالعاتی لازم برای آن وجود دارد. گذشته از آن این نوع نگاه که مشخصه آن بهره گیری از موسیقی به عنوان عنصری بی‌واسطه و پارودی ساختن یک متن کلاسیک است خود زمینه تحلیل فرمی را برای منتقد فراهم می‌سازد. این نکته‌ای است که دو بازیگر نمایش به ساده‌ترین شکل ممکن از ابتدا با مخاطب خود در میان می‌گذارد و همانند یک معرفی برنامه نقش خود و شکل اجرایی خود را به تماشاگر معرفی می‌کنند. دست مایه این صمیمت هم از یک طرف شوخی‌ها و مزه پرانی‌های دو بازیگر و از طرف دیگر استفاده از نشانه‌های فانتزی برای معرفی دو کاراکتر «فاوست» و «مفیستو» است. اما نکته در اینجاست که چون بازیگران از ابتدا یکی از پایه‌های این اجرا را به مثابه یک کنسرت بازخوانی آهنگ‌هایی از رولینگ استون، بیلتز، نیروانا، دورز و پینگ فلوید و ... قرار می‌دهند نمی‌توان نمایش را به یک پارودی تقلیل داد. رویکرد پارودیکال تنها مربوط به بخش‌هایی کوچکی از نمایش است که در آنجا با قسمت‌هایی از نمایشنامه دگرگونه برخورد می‌شود. این دگرگونگی نیز تنها به آنچه تا به حال با اثر گوته برخورد می‌شده باز می‌گردد. اما شاکله اصلی نمایش را هم‌سو ساختن آهنگ‌های شناخته شده با روایت داستان شکل می‌دهد. در واقع اصل جذابیت و تفاوت نگاه، در همین رویکرد کارگردان خلاصه می‌شود. در اینجا هم کارگردان دو شاخصه را معیار قرار می‌دهد. اول انتخاب آهنگ هایی است که ارتباط معنامحور با صحنه خاصی از نمایش «فاوست» را دارد مثلاً هنگامی که در روایت داستان فاوست از خود و دنیا اطرافش بیزار می‌شود بازیگر نقش «فاوست» آهنگ «هیچ چیز مرا راضی نمی‌کند» از رولینگ استون را می‌خواند که این انتخاب در کلیت مفهوم موسیقی با ماحصل برداشت «فاوست» از موقعیتی که در آن قرار گرفته هم‌سو می‌شود. انتخاب دوم مربوط به آهنگ‌هایی است که رویکردی نه معنامحور بلکه کلامحور دارد یعنی در واژه‌هایی که خواننده به زبان می‌آورد کلمات «فاوست» در صحنه‌ای خاص نیز دیده می‌شود. این اشتراک اگرچه راه به معنایی واحد نمی‌برد ولی جاذبه اشتراک واژگان را برای تماشاگر تداعی معنا می‌کند. مثلا در صحنه‌ای که «فاوست» با «مفیستو» قرارداد امضا می‌کند آهنگ «راهی به جهنم» توسط «مفیستو» خوانده می‌شود که دارای همین ویژگی است. اشاره به این نکته هم اگرچه غیرضروری ولی برای فهم صحیح خواننده این مطلب لازم است که بازیگران در نقش خواننده و یک گروه موسیقی به صورت زنده آهنگ‌ها را می‌نواختند تا کنسرت معنا پیدا کند. آنچه که به بخش نمایشی این اثر معنا می‌داد ورود از دری بود که در میانه صحنه قرار داشت و با هر بار ورود بازیگران از آن تماشاگر شاهد تغییر لباس آنها و گریمی متفاوت با نشانه‌های فانتزی می‌شد. در اینجا کارگردان تنها به نوع رویارویی متفاوت از آنچه که تماشاگر انتظار داشته می‌اندیشد. همین باعث می‌شود زمانی که «مفیستو» می‌خواهد دنیای کوچک و بزرگی که از منظر او وجود دارد را به «فاوست» نشان دهد همانند یک بازی کودکانه و شاد از جعبه‌های داخل صحنه وسیله‌ای همانند یک موتورسیکلت می‌سازد و «فاوست» را همراه خود می‌کند. این فانتزی موجود در نگاه زمانی که با برگزاری یک کنسرت همراه می‌شود در واقع دیدگاهی را مدنظر دارد که تماشاگر ایرانی به راحتی آن را درک می‌کند و آن لذت بردن از لحظه حال است. همین امر است که لزوم پرداختن به نگاه و تحلیل کارگردان یا گروه نمایشی به اثر «گوته» را زیر سوال می‌برد. چه بسا شاید برای تماشاگر ایرانی لذت دیدن یک کنسرت راک البته در محدوده مجاز آن، آنقدر دل‌نشین باشد که اساسا نمایشنامه «فاوست» برای او ایجاد سوال نکند و البته شاید هم برعکس، ولی مهم این است که دیدن نمایشی همراه با کنسرت در لحظه دل‌نشین است حتی اگر نام نمایش «فاوست» باشد.

نگاهی به نمایش «ورود آقایان ممنوع» نوشته آرش عباسی و کارگردانی کتایون فیض مرندی

توقف زندگی!

■ رضا آشفته

ورود آقایان ممنوع درد نامه زنان ایرانی است که در یک آرایشگاه می‌گذرد. هشت اپیزود دارد که در هر کدام یک یا چند زن در ارتباط با خانمی به نام «سرور» که در واقع سنگ صبور آنهاست، دردهای خود را واگویه می‌کنند. در پایان نیز با ورود یک «آقا» که به هوای دیدار از سرور به آنجا آمده، درد بزرگی برای این زن بیچاره و مطلقه شکل خواهد گرفت. ورود آقایان ممنوع پایه اصلی‌اش ارائه یک نمایش اجتماعی است، و در ساختار متکی به دیالوگ و مونولوگ (تک گویی) است. آدم‌ها در کنار هم قرار می‌گیرند و به جای آن که پیش برندهٔ زندگی باشند، زندگی را برای خود و دیگران متوقف خواهند کرد. هیچ کسی نمی‌خواهد یا نمی‌شود که برای زندگی دیگر قدم راسخی بردارد. چرا باید این همه توقف در زندگی وجود داشته باشد؟ آیا عصر مدرن و مدرنیته در ابتدای راه خود را برای این همه دگرگونی، انزوا، افسردگی و بیچارگی ایجاد کرده است؟ آن هم برای زنان که پایه‌گذاران اصلی خانواده هستند. در ویران شدن این قشر چگونه می‌توان به تداوم یک جریان درست در زندگی اجتماعی و رفتارهای عمومی چشم داشت؟ اینها پرسش‌های اساسی است که در دل این ماجراها موج می‌زند. در این نمایش شاهد هستیم که ۱) دختری برای تامین داروهای نایاب گران قیمت پدرش حاضر است گاه معیارهای اخلاقی خود را کنار بگذارد. ۲) زنی دیگر چشم امید برای بودن با مردی ندارد که هفت سال تمام عمرش را در زندان سپری کرده و مسئولیت سنگین نگهداری سه دختر را بر دوش او نهاده است. ۳) نوعروسی به دلیل حامله بودن از شوهرش در شب عروسی مورد مواخذه خواهر شوهرش واقع می‌شود. ۴) دختر معلولی می‌خواهد خود را آرایش کند و ابروهایش را بردارد اما مادرش به خاطر ترس از کتک کاری پدر دختر می‌خواهد خانم آرایشگر و دخترش را از این کار منصرف کند. ۵) یک زن که متصدی زندان بوده و در زندان با «سرور» دوست شده، امروز بر آن است تا توسط سرور، دخترش را برای شب خواستگاری‌اش آرایش کند اما در این روز دختر بدحجاب با مشکل روبرو شده است. ۶) دختری که از بچگی علاقه‌مند به زن آرایشگر است، امروز از مردش خوشش نمی‌آید، و اگر ازدواج کرده به خاطر ازدواج سرور بوده است، حالا می‌خواهد خود را از بین ببرد. ۷) زنی که به مرد دل خواهش نرسیده حالا به عنوان کسی در نظر گرفته شده است که به علت تولد یک بچه باید زن موقت همان مرد شود. ۸) جوانی به آرایشگاه می‌آید و به جای خواستگاری اسباب زحمت سرور می‌شود!

همه این بریده ها قابل لمس و درک است و شاید تلخ‌تر از این هم باشد، تا این حد در صحنه مطرح شده‌اند. این همه درد و واگویه آنها آدمی را هوشیار خواهد کرد. هوشیار از این جهت که برای بهبود وضع جامعه باید حرکات بایسته‌ای صورت گیرد. انتخاب بازیگران با ظرافت صورت گرفته، و همین جریان بازی را با لطافت و عواطف درخور احساسی روبرو می‌کند. هیچ کس اضافی و زائد نیست بلکه همه کم و زیاد هستند برای آن که برآیند درخوری از دردهای زنانه را در صحنه آشکار کنند. «هدا ناصح» کم نمی‌آورد، پاکی و معصومیت، سنگ صبوری و خانم بودن را به بایسته‌ترین شکل نشان می‌دهد. اوست که محور تمام ارتباطات و اتفاقات است. «ناهید مسلمی» دو نقش متفاوت را ایفا می‌کند با کدهای کاملا متمایز کننده «رویا میرعلمی» نیز دو شخصیت دختر معلول و دختر علاقه‌مند به «سرور» را به شکل مطلوبی ارائه می‌کند. معصومه قاسمی‌پور، اشتیاق یک زن به مرد دل‌خواهش را با حرکات و رفتارهای درخوری نمایان می‌سازد و... نمایش اجتماعی‌نگر نیز به بازی توجه ویژه‌ای دارد، و البته در لحظاتی نیز تک گویی‌های نمایشی بخشی پنهان از ناگفته‌های این زنان را نمایان می‌سازد. این هم خود دلالت بیشتری بر دردها و انعکاس آنها از طرق بازی خواهد کرد. شاید بخش عمده‌ای از کار، به منظور طراحی دکور است که بلاتکلیف است. نمای انتهای صحنه که فقط در صحنه پایانی کارایی خود را به شکل کاملی با ورود تمام زنان نمایان می‌سازد. ای کاش از آن ناحیه هم به اندازه تمام جابه‌جایی‌ها صندلی‌ها و میز موجود در وسط صحنه استفاده می‌شد. همین جابه‌جایی‌ها کمی ضرباهنگ اثر را خدشه‌دار می‌کند باید تدبیری هم برای خروج از این ۸ بار توقف اجرا در نظر گرفته شود. متاسفانه این ۸ بار خیلی طولانی است، و شاید هم جابه‌جایی‌ها چندان هم جالب به نظر نیاید، به جز آن که تاکید بر گذر زمان دارد، و این خود برای یکی دو بار کافی است! توجه به این نکات نیز بر ظرافت‌ها و زیبایی‌شناسی اثر خواهد افزود، و چشم پوشیدن از آن ارتباط و تاثیر اجرا را با خدشه‌های ناجور همراه خواهد کرد. ورود آقایان ممنوع، از آن دست اجراهایی است که می‌تواند مخاطبان را متاثر کند چرا که چون آیینه‌ای همگان را با مشکلات ریز و درشت‌شان مواجه می‌کند. این اجرا کنش‌های خود را از بطن اجتماع وام گرفته، و هیچ گونه اغراقی در آن نیست. آرش عباسی در زمینهٔ مسائل اجتماعی موفق‌تر از بقیهٔ موضوعاتی است که گاهی تاکنون آن را تجربه کرده است را هم تجربه کند. این نمایش در نگاه اول همه را جذب می‌کند، و در نگاه دوم با مشکلاتی دست به گریبان است که باید رفع و رجوع شود، و در نگاه سوم با تاکیدگزاری‌هایی از دامنه تاثیر با دوام‌تری برخوردار خواهد شد. این دو نگاه دوم و سوم نیاز به وجه و بازنگری دارد، و البته منظور تاکید گزاری‌هایی است که در تمرین‌های بعدی، اجرا را به اصل خود برای افشای حقایق تلخ جامعه سوق خواهد داد.

پاندورا، یک جعبه اســت و همه‌چیــز در این جعبه جا می‌شــود. نمایش نیز قصد دارد ذهن تماشاگر را به این ســو هدایت کند تا سپس بتواند در این قالب تعیین شده، حرف‌هایش را بزند. در ابتدای امر با یک چهارچوب روبه رو هستیم و آدم‌های نمایشی بایستی در این محیط قرار بگیرنــد تا تحت تاثیر این دنیای تعریف شــده، واکنش‌های نمایشی داشته باشند و به این ترتیب وقایع نمایش، شکل بگیرند. ماجرا، از یک قایم‌موشک ساده شروع می‌شود و بازیگران ســعی دارند، نحوه و قراردادهای بازی را برای تماشاگران خود توضیح دهند. آنگاه است که جعبه، جان می گیرد و ضیافت نور و موسیقی نمایش، آغاز می‌شود. پیش از هر چیز باید گفت که ســازندگان اثر، از ریتم و رنگ و بافت موسیقی، آگاهی شایانی دارند و چنین است که نمایش، فضایی موسیقایی و موزون دارد. بازی با فضاســازی موسیقی آغاز می‌شود و خط‌ها، نقطه‌ها، علائم و... شروع به حرکت می کنند و به این دنیا، جان می‌بخشند. زیبایی تصاویر اولیهٔ نمایش به این است که مثل همیشه، تئاترهای آلمانی، بیش‌تر شــبیه تکنیســین‌های بــرق و الکترونیک عمل می‌کنند. آنها نور و وســایل و امکانات موجود را به نحوی تنظیم می کنند که تنها بخشی که خودشان مدنظر دارند، در معرض دید تماشــاگر قرار می گیرد به همین دلیل ما شاهد تصاویری خیال انگیز، گم شــده در تاریکی، دود زده و نامفهوم و سرشــار از ریتم موزون موســیقایی هستیم. تمرکز نور و نحوهٔ قرار گیری در برابر آن و زمان‌بندی مناســب، از عناصری هستند که در تصویرسازی مدنظر قرار می گیرند و به کار می آیند سپس نمایش، سیر حرکتی خود را تغییر می‌دهد و به یک بازی Standup comedy تبدیل می‌شود. به نظر می آید، بازیگران با توجه به این که اجبار دارند، این بخش نمایش را که دارای کلام است، به زبان انگلیسی گویش کنند از شیوهٔ کمدی سرپایی انگیسی نیز خودآگاه و ناخودآگاه، تاثیراتی را به همراه داشته باشــند تا حدی که برخی حرکات و بازی‌های کودکانه شــخصیت‌ها در این صحنه، یادآور «روان اتکنســین» اســت. از زمانی که آدم‌ها وارد جعبه شــدند، بازی شــروع شــده اســت و بازی خط، نقطه و سیگنال، حالا به بازی کلام و پانتومیم و محدودیت می‌انجامد. انگار کــه آدم‌های نمایش، پس از خلق، حال به دنبال هویت و چگونگی خط مشــی و ادامه زندگی خود و حتی قانون گذاری می گردند. در ادامهٔ بحث، شناخت دقیق این گروه از موسیقی و نشــانه‌های صحنه‌ای و اتمسفر باید گفت که این امر به خصوص در صحنهٔ «بی خونی» خود را می‌نمایاند. نور سبزی در فضا پخش می‌شود و موسیقی با تک نت‌های کوتاه شبه الکترونیک، آغاز می کند. سپس ناگهان این فضاسازی و حسی که از روی نشانه‌ها به مغز منتقل می‌شود با کمک به کرانهٔ سیاه صحنه، بی‌وزنی را به ذهن متبادر می‌سازد. این یک حس است که از طریق حرکات تمرین شده و کُند بازیگران با کنترل بدنی فوق‌العاده و قابل تحسین به تماشاگر القا می‌شود. نحوهٔ کار کرد این امر تصویری و شنیداری اینگونه اســت که نمایش از پیش آگاهی یا کدگذاری موجود ذهنی تماشــاگر که تا حدودی ابعادی جهانی نیز دارد، به نفع خود بهره می گیرد. نُت‌های موســیقی و آوای الکترونیکی و کامپیوتری که از آن صحبت شــد، به علاوه بر نور ســبز (که مثلا استفاده کامپیوتری روشــن از آن را در فیلم matrix دیده‌ایم)و حرکات کند بازیگران، مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهند که مغز ما با توجه به آشــنائیش با این کدها، ناخودآگاه شروع به رمزگشایی غلط و مشابه می کند و مجموع این شرایط را با کنار هم قرار دادن، به یک سفینه فضایی و بی وزنی، تعبیر کند. شبیه چنین اتفاقی مشخصا در دیگر صحنه‌های نمایش نیز با شدت و ضعف متفاوت، رخ می‌دهــد. حتی در نام اثر نیز، این اســتفاده هوش‌مندانه‌ای از ما به ازاهای ذهنی تماشــاگر و افق دید مخاطب به روشــنی قابل پیگیری است. پاندورا، نام دختری در افسانه‌های کهن یونانی است او جعبه‌ای داشــته که هدیه‌هایی را به بشر عطا می کرده و امروز فقط امید از آن باقی مانده است. امروزه نیز بشر همچنان به دنبال پاندورا و قدرتی که در جعبه‌اش نهفته است، می گردد. پس به نوعی می‌توان نتیجه گیری کرد که، هنوز اسیر این جعبه هستیم و باید از آن بیرون آییم. جعبهٔ بگیر و بنشان زندگی! جعبه‌ای که این نمایش به ما نشان می‌دهد، حاوی خلق، خَنده، بازی، احساس، درد، خیال و جنگ است. حال یک سوال مهم باقی می‌ماند، اگر آتش از همین جعبه بیرون آمد و پرومتوس را به سرنوشتی محتوم و تکرار شونده گرفتار کرد، تکلیف مرگ چه می‌شود؟ آدم‌های نمایش در انتها از این جعبهٔ آسانسور مانند، بیرون می آیند و تمامی این تجربیات تلخ و گذرا را پشت سر می گذارند، آیا این خروج، همان مرگ است؟ یا به عکس، این شخصیت‌ها قرار است نمایندهٔ امیدی باشند که در نهایت از این جعبه بیرون آمده است و با تماشاگر روبه‌رو می‌شود؟

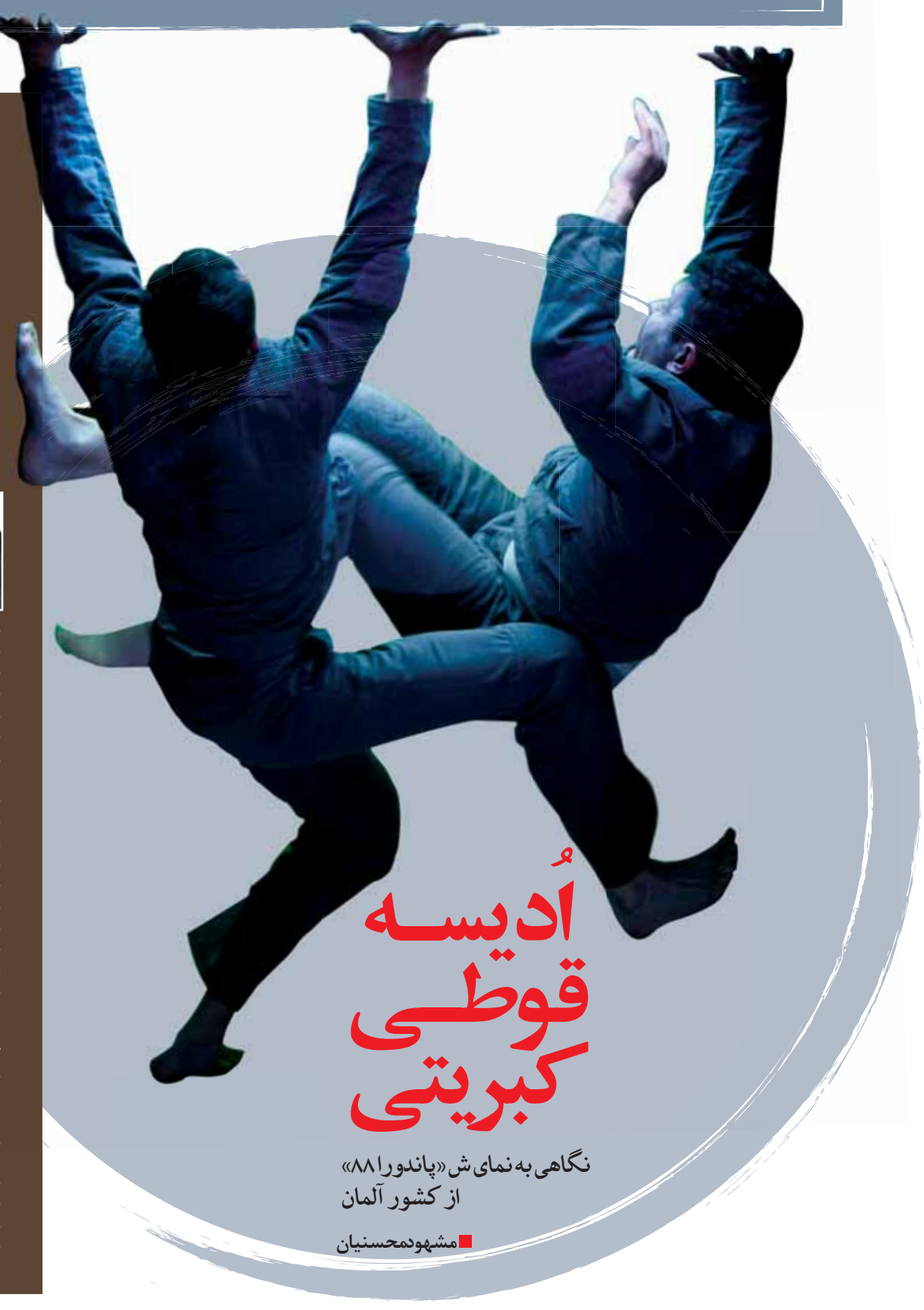
در پایــان باید گفت دیدن نمایش «پاندورا ۸۸» تجربه جالبی اســت و نشان می‌دهد که سازندگان آن قصد دارند به سوی تئاتر مدرن تصویری و دارای فرهنگ ارتباط جهانی، حرکت کنند.

نگاهی به نمایش «کمدی استشمامات»
نوشتهٔ امید طاهری به کارگردانی میثم عبدی-خمین

من دماغ نیستم!

مهدی نصیری

کمدی یکی از جذاب‌ترین گونه‌های تئاتر است که به‌ویژه در ایران مخاطبان زیادی دارد. طی سال‌های اخیر همواره پر مخاطب‌ترین آثاری که در تئاترهای کشور به روی صحنه رفته‌اند کمدی‌ها بوده‌اند. و در میان انواع مختلف کمدی یکی از محبوب‌ترین آنها طنز است. «کمدی استشمامات» در ادامه آثار متفاوت و مخاطب پسند میثم عبدی با علم بر این موضوع و به‌طور قطع به واسطهٔ بازخورد مثبت و مطلوب آثار قبلی گروه تولید شده است. نمایش به سرعت و با انرژی زیاد، فضای اصلی‌اش را به مخاطب معرفی می کند و در مدت زمانی کوتاه توانایی درگیرسازی و وارد کردن او به دنیای نمایشی‌اش را دارد. در ضمن قواعد و مولفه‌های نمایشی هم در همان فصول نخست قرارداد می‌شوند و تماشاگر پس از مواجهه با فانتزی اثر و درک قراردادها به سرعت آن را می‌پذیرد و با رویدادهایش ارتباط برقرار می‌کند. داستان به سرعت تعریف می‌شود و گسترش پیدا می کند. جشن صد سالگی «کمی‌اند» و انرژی صحنه ظرفیت‌های انرژی در تماشاگر را هم افزایش می‌دهند. چالش و موقعیت در اما تیک با یک اتفاق غیرقابل پیش‌بینی آغاز می‌شود: پرچم شهر بالا نمی‌رود! و بلافاصله بعد از آن اتفاق مهم نمایش روی می‌دهد: دماغ شهردار ناپدید شده است! بنابراین مهم‌ترین رویداد نمایش اتفاق می‌افتد. همین رویداد و انتخاب تیپ شخصیت‌هایی که کاملا به تناسب فضا و رویدادهای روایت انتخاب شده‌اند این ظرفیت را ایجاد می کنند که کنش‌های بعدی با کیفیت و تاثیر مطلوب جایگاه، پرداخت داشته باشند و کمدی با قدرت همین موتور موضوعی خودش را به نحو مطلوب وسعت ببخشد و روایت کند. در ضمن همین ناپدید شدن دماغ شهردار و نگرانی بابت سرایت این بیماری به سایر مقامات شهر (که ماجرای کرگدن شدن و دم شهر در نمایشنامه کرگدن اوژن یونسکو را به یادمان می آورد) ضمن اینکه روایت و ساختار آن را به مولفه‌ها و موقعیت‌های مطلوب و متناسب بعدی مجهز می کند، بعد ژرف‌ساختی و محتوایی اثر را هم عمیق کرده و ارزش اعتبار می‌بخشد. در جایی از فصول ابتدای نمایش یکی از شخصیت‌ها در ذکر اهمیت و ارزش حیاتی دماغ خوش‌بینی، بدبینی، بینایی و... را به آن ربط می‌دهد و در ادامه سیســتم فاســد و تمام ارتباط‌های مورد انتقاد مقامات شهر به واسطه همین موقعیت مورد پرداخت قرار می گیرد و هم در حوزهٔ ساختار و روساخت و هم در ادامه سیستم فاسد و تمام ارتباط‌های مورد انتقاد مقامات شهر به واسطهٔ همین موقعیت مورد پرداخت قرار می گیرد و هم در حوزه ساختار و رو ساخت و هم در گسترهٔ ژرف‌ساخت و محتوا به درستی روایت و اجرا می‌شود. میثم عبدلی در نمایش‌اش به خوبی توانسته از مولفه‌ها و ظرفیت‌های کمدی استفاده کند. «کمدی استشمامات» به همان اندازه که در خلق موقعیت‌های کمیک موفق نشان می‌دهد در استفاده از گفتار کمدی هم موفق است. بازیگران به درستی بر ظرافت‌های تیپیکال شخصیت‌هایشان تسلط دارند و به همین دلیل از یک سو در اجرای موقعیت‌های از پیش طراحی شده خوب عمل می کنند و سوی دیگر فضا و آزادی کامل برای وارد کردن بداهه افزودن بر جذابیت‌های کمیک اثر را هم در اختیار گرفته‌اند. در زمینه پردازش و اجرای کمدی گرفتار هم علاوه بر آنکه خود متن به اندازه کافی در پرداخت زبان طنز موفق نشان می‌دهد، گستره لازم و کافی برای انطباق بداهه‌ها به تناسب توجه و درگیری مخاطب با اثر نیز وجود دارد. ضمن اینکه باید اعتراف کرد، بیش‌تر وظایف انتقادی طنز نمایش بر دوش گفتار و کلام کمیک است: از این سیاهی کسی بیرون نمی آید. به عنوان مثال بر صحنه محاکمه غریبه در حضور مقامات و التماس‌های او برای اینکه به هیات منصفه بفهماند یک دماغ نیست و هویت مستقل یک انسان را دارا است توجه کنید. در این صحنه کمدی موقعیت و گفتار به خوبی و در تناسب با هم مورد پرداخت قرار گرفته‌اند و در ضمن به محتوا و ژرف‌ساخت اثر نیز به گونه‌ای مطلوب دامن می‌زنند. «کمدی استشمامات» به واسطهٔ همین ویژگی‌ها بر دل می‌نشیند. تماشاگر را می‌خنداند، قواعد و قرارهای فانتزی‌اش را به خوبی وضع می کند و در رعایت و پردازش آنها به بیراهه نمی‌رود. و بالاخره مهم‌تر از همه این‌ها در ارائه محتوای انتقادی‌اش موفق است. به همین دلیل است که صحنه‌ها و موقعیت‌ها به درستی در کنار هم ترتیب یافته‌اند؛ مثلا در بهترین زمان و با خلق موقعیتی نمایشی به یک باره شخصیت‌ها به خود می آیند و دربارهٔ قدرت صحبت می کنند. این زمان مطلوب شرایط را برای حداکثر درگیری و ارتباط مخاطب با اثر آماده کرده و در لحظه مناسب تیغ انتقادی طنز را به تن موقعیت مورد انتقاد فرو می کند.



اُدیسه قوطی کبریتی

نگاهی به نمای ش «پاندورا ۸۸»
از کشور آلمان

مشهود محسنیان

نگاهی به نمایش «سرزمین آب» به کارگردانی غفار پورآذر و زیاولین لین - چین

دریچه‌ای به جهانی بیدار

علیرضا نراقی

تصور کنید، برای دیدن نمایشی به تماشاخانه می‌روید، آن هم در سبک و سیاقی که کم‌تر دیده‌اید و یا امکان دیدنش را کم پیدا می‌کنید، اما ناگهان به جای مواجهه با نمایش، با یک کلاس درس روبرو می‌شوید! کلاس درسی که آن نمایش را معرفی می‌کند و درباره‌اش حرف می‌زند و اطلاعات می‌دهد. در چنینی شرایطی خیلی شگفت‌زده نمی‌شوید و از این تفاوت تصور پیشینی خود با واقعیت پیش رو به وجد نمی‌آیید. آیا اساسا انسان به دیدن نمایش نمی‌رود تا از کلاس درس فرار کند؟ مگر انسان به تماشاخانه نمی‌رود تا از کلاس‌هایی که تمام چیزهای بدیع را تبدیل به اجناسی دست دوم می‌کنند به مکانی روی بیاورد که تمام زندگی‌اش را بدیع می‌کند؟ مگر به مکانی رو نمی‌کند که عمیق‌تر از آموزش، او را زنده و هوشیار نگه می‌دارد.

تمام حرف‌هایی که در ابتدای اجرای غفار پور آذر - کسی که عمری را صرف آموختن رموز اپرای پکن صرف کرده- به مخاطب می‌گوید و حرکاتی که روی صحنه توسط گروهش اجرا می‌شود نشان از آموزش دارند؛ آموزش یکی از جذاب‌ترین و عجیب‌ترین گونه‌های نمایش شرقی، گونه‌ای تنیده شده با فرهنگ یک ملت که تاریخی هزاران ساله دارد. آیا دیدن چنینی نمایش جذاب و کم‌نظیری لذت‌بخش است یا شناخت از زمینه‌ها و پشت صحنه و روند شکل گیری آن؟

پاسخ این پرسش در خود روند اجرای «سرزمین آب» داده می‌شود. لذت از اپرای پکن تقریبا بدون شناخت زمینه‌ها، فرهنگ و قراردادهایش غیر ممکن است. این پاسخی است که از نمایش می‌توان گرفت. نمایش در بین نکات آموزشی خود، صحنه‌ها و فرازهایی از اپرای پکن را اجرا می‌کند، تفاوت درک و لذت ما از اولین نمایش کوتاه با آخرین آن آنقدر زیاد است، که جای هیچ تردیدی را باقی نمی‌گذارد که برای انسان شهری امروز، آن هم بیرون از چین، اپرای پکن نمایشی کسل کننده و پر فاصله است. دیدن زرق و برق و شوکت اپرای پکن ممکن است انسان را در خوشبینانه‌ترین حالت شگفت‌زده کند؛ اما، جاهلانه نه آگاهانه.

ما از چین چه می‌دانیم؟ جز سوسیالیسمی محتوا باخته و کارگرانی ارزان در کارخانه‌هایی با تولید انبوه و محصولی جهانی؟ ما از این کشور چه می‌دانیم جز دیواری قطور و طویل، کنفسیوس و مقادیر زیادی سیاست و اقتصاد؟

راهکار «سرزمین آب» برای لذت از اپرای پکن - که فهمش جدای از فهم زمینه‌هایش دشوار می‌نماید- برای از بین بردن جهل و ایجاد لذت آگاهانه، همنشینی آموزش و نمایش است. اپرای پکن، همچون اغلب نمایش‌های شرقی، پیچیدگی‌های فروانی دارد، هم در قراردادها و هم در شیوه‌های بیانی. رنگ‌های فراوان این نمایش هر کدام حکمتی دارند، میزان غلظت هر چیز، بیان کننده معنایی است، زبان اثر مبتنی بر حرکت است اما زبان بدنی جهانی نیست، کاملا در درون خود این گونه نمایشی تعریف می‌شود. موسیقی بسیط این نمایش کاملا از درون مکتب و حکمتی بیرون می‌آید که بدون دانستن آن و تأثیر ریتمش بر شخص بازی، اصواتی گوش‌خراش و اعصاب‌خردکن به نظر خواهد رسید. خلاصه آنکه اپرای پکن جایی است برای حکمت‌های شرقی، برای دیدن پیچیدگی‌های آسیای کهن، آن هم در یکی از دو «کلان فرهنگ» عمدهٔ این قاره، اما این پیچیدگی‌ها سرشار است از شعبده‌ها، بازی‌های سرگرم‌کننده و سبُک، خنده و البته سوگ‌ها. درست است که از درام و عمقش تهی است اما بستری است از «کاست»های اجتماعی، سلسله‌ها و افسانه‌های یک قوم. حال که این کتاب پر حاشیه و خواندنی گشوده شد دیگر کلاس درس غفار پورآذر، از جنس آن کلاس‌هایی که تجربه کردیم نیست؛ نفرت‌انگیز و کسل کننده نیست. چرا که در انتها ما را گرم می‌کند و بیدار. انگار دریچه‌ای نو باز شده و ما با جهانی تازه آشنا شده‌ایم. جهانی که اگرچه از ظرافت درام در کاویدن انسان تهی است، اما با افسانه‌ها از انسان وابسته به طبیعت و زمینه‌های جمعی زیستی می‌گوید، از یگانگی اژدها، انسان، طبیعت و از همه مهم‌تر بازی بی‌مرز موجودات زنده با هم؛ از مار سفیدی می‌گوید که زن می‌شود، به حزین‌ترین شکل ممکن اشک می‌ریزد و برای اثبات عشقش می‌جنگد، آن هم نمادین و منزه از روزمره و تکرار.

نه! این کلاس شبیه آن کلاس‌ها نبود و بازیگران پیر اپرای پکن با آن قبراقی و سخوت هیچ شبیه به آن معلمان خسته که تنها لغات را تکرار می‌کردند، نبودند.

نگاهی به نمایش گلوری نوشته و کار «یاروسلاو فدوریشین» - اکراین

جهان با تمام تلخی‌ها و شیرینی‌هایش

رضا آشفته

اجرایی که در فضای باز پارکینگ تالار وحدت به نام «گلوری» دیدیم، یادآور آثاری بود که در جشنوارهٔ تئاتر فجر سال‌های پیش، از کشور لهستان، در ایران به صحنه آمده بود. این نمایش از کشور اکراین بود، اما به لحاظ ایدهٔ اجرا و بن‌مایه، بی‌شباهت به آثار لهستانی نبود اما؛ از همان نگاه اول «گلوری» نشان می‌داد که از ژرفای آن آثار لهستانی کاملا به دور است. گلوری، سعی می‌کرد جهان -هستی را مورد کنکاش قرار دهد، با تمام تلخی‌ها و شیرینی‌هایش. البته سعی بر آن می‌شد تا شمار صلح آمیز و آزادی‌خواهانه‌ای را نیز به اثر الصاق کند. این جهان یک گوی فلزی بزرگ که در وسط میدان خودنمایی می‌کرد و بازیگران به نمایندگی زمینیان، سوار بر دو پایه‌های بلند می‌شوند، و بعد با حرکت بر روی آنها سعی می‌کنند که در میدان حضور خود را علنی‌تر سازند. بعد موسیقی و آتش، دو رکن اساسی می‌شود تا تمام حرکات و تصاویر بر پایهٔ هم‌سویی و تلفیق این دو، علنی شود. یک داستان مشخص و بدیهی در اثر دنبال می‌شود. آنها روند زندگی را به دور از فرهنگ و جغرافیای تأکیدشده‌ای برای‌مان نمایش می‌دهند. ابتدا مرگ را می‌بینیم و اندوه سنگینی که بر آدم‌ها مستولی می‌شود. سپس، از این حس و حال با یک مجلس عروسی غم و اندوه خود را به کنار می‌گذارند. بعد نوبت به تولد کودکان متعدد می‌رسد، و بازی با این کودکان در کالسکه شکل می‌گیرند. همه شاد و خندان هستند از دیدن بازی گوشی کودکان خود. این فرایند به آتش بازی و فشفشه ختم می‌شود. سر آخر جنگ، و خان‌مان برانداز آن را می‌بینیم. بعد نوبت به قلب‌های آتشین می‌رسد که در اینجا به شکل راه‌پیمایی برای تماشاگران گردانده می‌شود. هدف هم انتقال این مفهوم است که به راحتی پدری به فرزند خردسالش برای انتقال این مفهوم بگوید «اینها می‌گویند که قلب‌تان همیشه برای دیگران، مثل آتش در حال سوختن باشد.»

در لابلای این حرکات، مجلس عروسی و رقص گروهی، و بعد آیین‌های سوگواری و نشانه‌های جنگ و براندازی و بازی با کودکان لحاظ شده است. همهٔ اینها در برگیرندهٔ ماهیت زندگی است؛ زندگی با تمام فراز و نشیب‌هایش. گروه اجرایی نیز به ساده‌ترین و شاید بتوان گفت بدیهی‌ترین حالت ممکن، در بازنمایی زندگی کوشیده‌اند. شاید هم هدف رسیدن به ارتباطی تنگاتنگ با مخاطب عام بوده است. و به همین علت از کلمه، پرهیز شده و همه‌چیز با سوار شدن بر حرکات معمولی و ساده تصویر شده است. نمی‌توان در این رابطه خرده گرفت، و البته این فرایند ساده و شاید به نظر نخبگان؛ پیش پاافتاده، چندان هم خوشایند یک اجرای بین‌المللی نباشد. بنابراین دوگونه برداشت در این رابطه خواهد بود، و هر کدام از یک نقطه مثبت و منفی بیان خواهد شد. بنابراین بهتر است که مخاطب خاصی برای دیدن این اجرا دعوت نشود، برای آن که از این همه سادگی یکه خواهد خورد. چرا که درام با پس و پیش شدن، بافراز و نشیب گرفتن، با طرح معما و ارائهٔ مسئله، با گره‌فکنی و گره‌گشایی شکل خواهد گرفت. در اینجا این نکات بارز درام اتیک به شکل کم‌رنگی مورد تمرکز و توجه گروه نمایش واقع شده است. به هر تقدیر درام در هر جای دنیا با توجه به نوع مخاطب با قابلیت‌های ریز و درشت، کمرنگ و پررنگ مواجه خواهد شد. متاسفانه بسیاری از تماشاگران به واسطهٔ همان تجربهٔ گروه لهستانی که از مزرعه حیوانات، مکبث و غیره ارائه کرده بودند، انتظار داشتند این گروه اکراینی نیز شگفتی‌ساز باشند. در ظاهر، همان تجربه دیده می‌شد. موسیقی حماسی، تعزلی، و اندوه‌ناک فضا را اشباع می‌کرده و همین خود جاذبه اولیه را با اثر ممکن می‌ساخت، اما در ادامه نکته بارز و درخور تاملی دیده نمی‌شد. شاید هم این مسئله جزو اهداف گروه نمایش «گلوری» نبوده است. به همین دلیل جذب و دفع تماشاگران نیز در لحظه، به وقوع می‌پیوست. از آن‌جا که جشنواره فجر اغلب با تماشاگران خاصی همراه می‌شود، همین مسئله ورود برخی از آثار با مخاطب عام را ممنوع خواهد ساخت. شاید در یک جشنوارهٔ دیگر که با هدف جذب مخاطب عام و لذت و سرگرم‌کنندگی برگزار شود، دیدن چنین آثاری جزو بهترین‌ها باشد. در جشنوارهٔ تئاتر فجر ملاک و معیار در وهلهٔ اول، اندیشه‌مندی اثر خواهد بود، همه چیز باید حول جنین محوری گردانده شود. مگر آن مشخصا بخش یا بخش‌هایی از جشنواره با هدف جذب مخاطب عام، برنامه‌ریزی شده باشد. مثلا بخش تئاتر خیابانی ایرانی اغلب چنین کارکردی دارد، و متاسفانه در سال‌های قبل، آثار خیابانی خارجی که در فضای باز پارکینگ ارائه می‌شدند، بدون استثناء، با هدف جذب مخاطب فرهیخته اجرا می‌شدند. در نمایش «گلوری» آتش و موسیقی جزو ارکان اصلی بودند، که در ارائهٔ فضا و القای مفاهیم نقش اساسی را برعهده داشتند. شاید این دو رکن موفقیت اثر را به شکل قابلی تضمین کرده باشند، و اما آنچه مانع از ارتباط بهتر با مخاطب می‌شد، همانا در سطح ماندن مفاهیم بود. می‌بایست تصاویر و داستان با هدف ارائهٔ مفاهیم عمیق و تکان‌دهنده مورد توجه واقع می‌شد. اینکه صلح و آزادی زیباست، به شکل معمول پذیرفتنی است. اما؛ القاء و درک آن به شکل‌های دیگر از تداوم دامنهٔ فراگیری برخوردار می‌شد. با این اوصاف نمی‌توان به طور کامل درگیر با «گلوری» شد، و همین یک شب می‌توان پرونده آن را به راحتی بست! مثل یک اثر سرگرم‌کننده که به ما یک نکته اخلاقی را یاد آوری می‌کند. مثلا زیاد با هم جنگ نکنید، و متاسفانه باز هم این جنگ لعنتی و خانه‌مان‌سوز حال همهٔ زمین‌یان را خواهد گرفت. پس مشکل از سوی این نمایش است که نمی‌تواند به شکل سازنده‌ای جلوی جنگ را بگیرد. نمی‌تواند؟! مگر جای شک و تردید هم باقی می‌ماند؟ پس همان بهتر که در این باره اثری تولید نشود، مگر به گونه‌ای دیگر بخواهد به این مسئله مهم پرداخته شود.

قسمت پایانی

اسطوره فاوست

دیوید هاوکز / ترجمه شکوفه آروین

فاوست به عنوان یک شورشی

اسطوره و افسانه، وجه سومی از قصهٔ فاوست را نادیده می گیرند و آن اینکه فاوست در سرگذشتش در قرن شانزدهم، به عنوان پسر یک روستایی ساده توصیف شده است. آلمان قرن شانزدهم، توسط حکام مستبد محلی، اشراف و صاحبان کلیسا اداره می شد که مالیات فراوانی را به طبقهٔ فقیر تحمیل می کردند. در همین زمان بود که طبقهٔ روستایی به رهبری توماس موزر، در مقابل نظام خشن و ظالمانهٔ اشراف به پا خاستند. بر خلاف لوتر که به اصلاحات تدریجی و صلح‌آمیز معتقد بود، «موزر» فردی انقلابی بود. در چنین شرایطی بود که فاوست تبدیل به یک قهرمان عامیانه شد. چرا که او در واقع مظهر روحیهٔ شورشی جامعهٔ مقارن با سال‌های ۱۵۲۵ در مقابل قوانین حاکم بود. درست در همین جاست که آن وجه دیگر فاوست نمایان می شود. چرا که او از پذیرش هر چیز، همان‌طور که هست، سر باز می زند.

در قرن بیستم چهرهٔ فاوست اغلب به عنوان یک مخالف یا شورشی به تصویر کشیده می شود. برای مثال در نوشته های آوانگارد و فمنیست، فاوست شخصیتی است که با محدودیت‌های تحمیلی از سوی فرهنگ‌های سازمانی و فرمایشی، به مخالفت برمی خیزد.

فاوست به عنوان اسطوره‌ای برساخت گرا در فرهنگ غرب

در فرهنگ غرب، قصه فاوست نقش یک اسطورهٔ برساخت گرا را نیز بازی کرده است. همانطور که «یورگن کانل» توضیح می دهد، اسطوره‌های مدرن، همیشه در حال تکامل هستند. چرا که موقعیت های متغیر و تجربیات جدید، پاسخ های جدیدی را می طلبد. بنابراین اسطوره‌ها و همچنین قصه گویی اسطوره ای نیز باید با شرایط متفاوت منطبق شود.

جنبش مطالعات فرهنگی در بریتانیا، در پرتو آثار رولان بارت، آنتونیو گرامشی و میشل فوکو، ایدهٔ هژمونی (سیطره) را بسط داد. اثر بارت دربارهٔ اسطورهٔ مدرن- که اولین بار در ۱۹۷۵ با عنوان اسطوره شناسی به چاپ رسید –با گسترش اسطوره به همه انواع صور فرهنگی شروع می شود. به طوری که در جامعهٔ معاصر از چهرهٔ گرتا گاربو گرفته تا اتومبیل سیتروئن و ظروف پلاستیکی را نیز در بر می گیرد. در تئوری بارت، اسطوره، بیانی فرهنگی است که اهمیت آن به لحاظ تاریخی تثبیت شده است. البته بارت این حقیقت را نادیده می گیرد که نشانه های فرهنگی ما بیش از آنکه طبیعی باشند، جعلی اند. بارت اسطوره را با نمادهایی مقایسه می کند که پیوسته در حال شکل گیری اند و انواع آشناتر آنها اغلب نامرئی شده‌اند. از نظر بارت، اسطوره به رفتارهای اجتماعی ناخوشایند، مشروعیت می دهد. به طوری که نه تنها آنها را انکار نمی کند بلکه آنها را بی گناه و معصوم جلوه می دهد و حقانیتی ابدی بدانها می‌بخشد.

ایدهٔ گرامشی در رابطه با هژمونی بدین معناست که سلطهٔ فرهنگی از طریق زور و دولت استبدادی به دست نمی آید اما از طریق توافق با کسانی که تحت الشعاع آن قرار می گیرند، تامین می شود. چرا که گروه‌های تابع، جهان‌بینی گروه غالب را می پذیرند. بدین ترتیب پایداری هژمونی (سلطه) در گروی توافق همیشگی است. به نظر فوکو، خشونتی که به طور ضمنی بر این توافق تاکید می کند، متفاوت از مدل زبانی بارت است. بر همین اساس فوکو، مدل جنگ را پیشنهاد می کند. در واقع از نظر او تاریخ بیش‌تر شبیه به جنگ و روابط قدرت است تا زبان و روابط معنایی. در تئوری فوکو، اسطوره به عنوان میدان جنگی است که در آن ایدئولوژی ها(برای مثال نازیسم) برای رسیدن به قدرت می جنگند و کشمکشی دیالکتیک دارند.

اکنون برای اینکه اسطورهٔ فاوست را به لحاظ فرهنگی، هژمونیک بدانیم، کافی نیست ادعا کنیم که هر رویداد فرهنگی مهمی، جنبه‌ای از آن را به تصویر می کشد. بلکه باید بگوییم که فاوست بخشی از تظاهر فرهنگی و جهان‌بینی ماست. در قرن بیستم، اسطورهٔ فاوست عمل کردهای متفاوتی را بر عهده می گیرد و در زمینه‌های متفاوتی چون ساخت هویت، آزمون ارتباط فرد با جامعه و ارائهٔ یک فرد شورشی، نقش بازی می کند. این تحولات چندگانه نشان می دهد که اسطورهٔ فاوست این قدرت را دارد که بیش از آنکه واقعیت را توضیح دهد، به آن شکل تازه‌ای ببخشد. به همین جهت هم از گذشتهٔ فرهنگی ما و هم از تاریخ آیندهٔ ما تفکیک ناپذیر است. تکثیر موتیف فاوست در قرن بیستم در ادبیات(بولگاکف در شوروی)، فیلم(فیلم نوآر در آمریکا)، موسیقی و هنر غرب به این معناست که ما پذیرفته ایم خود را در فاوست ببینیم. اکنون توافق فاوستی بخشی از شعور ما دربارهٔ چگونگی عمل کرد قدرت، موفقیت و شهرت است.

دیالکتیک فاوستی

از صدها سال پیش تا کنون، قصهٔ فاوست بارها تکرار شده و تنش پیچیدهٔ میان تفاوت‌هایی را بیان کرده است که به تضادی قطعی بدل نمی شوند. چهره‌های مدرن فاوست، هم چون شخصیتی که گوته خلق کرد، دائما در حال تغییرند و در نتیجه موضع مخالف آنها نیز پیوسته تغییر می کند.

این همان دیالکتیکی است که فاوست را برای شرایط ایدئولوژیکی و اجتماعی معاصر، تطبیق پذیر و انعطاف پذیر می سازد و باعث می شود تا با مفاهیمی چون «مرگ خدا» و «پایان بشریت» پیوند یابد.

در بعضی بخش‌ها مثل سینمای صامت، فاوست‌های فمنیستی و آوانگارد در جهت فراگیری این تم، تلاش کرده اند. در بخش‌های دیگر که دارای ویژگی‌های خاص تری هستند، رویکرد دیالکتیکی به سمت فرهنگ تاریخی قرار گرفته و برای مثال جنگ در برابر نازیسم، جستجوی مدینهٔ فاضلهٔ سوسیالیست ها و همچنین درخواست مشروعیت برای طرفین جنگ سرد را ایجاد کرده است.

بر این اساس می توان نتیجه گرفت که دگردیسی های متنوع قهرمان فاوستی – در فیلم، ادبیات، موسیقی و تئاتر- به همان اندازه که کشمکش جمعی، شکست اتفاقی و آرزوی مصمّمانه را روایت می کند، دورنمایی از تاریخ ایده ها و شاخص‌های فرهنگی را ارائه می دهد. به همین دلیل است که در برابر توافق فاوست با شیطان، وجهی فرشته گونه نیز در شخصیت فاوست وجود دارد که خواستار خردمندی و کسب تجربه است.

حرفه: کارگردان

پینا باوش

■ تارا فاتحی ایرانی

در دهۀ هشـــتاد میلادی تعدادی از کوریوگرافرهای آلمانی، که پیشگام آن ها، «پینا باوش» و گروه «حرکات موزون تئاتر ووپرتال» (Wuppertal Dance Theatre) بـــود، آثاری را به روی صحنه آوردند که مورد توجه و بحث بسیار قرار گرفت. «باوش» از سال ۱۹۷۳ هدایت بخش حرکات موزون در «تئاتر ووپرتال» را بر عهده داشت. آثار او تلفیقی بود از حرکات موزون، آواز، بازیگری، میم، حرکات روزمره، گفتار و ...؛ این گونۀ جدید هنری عکس العملی بود به فضای فرهنگی آن سال ها، به عنوان مثال جایگاه پایین زن در اجتماع از مسائلی-ست که بسیار مورد توجه «باوش» بوده است. به این ترتیب نیاز به نمایش دادن انسان در موقعیت های واقعی تر نیاز به پدید آمدن فرمی جدا از بالۀ کلاسیک را توجیه می کند. به اعتقاد منتقدین آن دوران، این آثار نه به درستی در حوزۀ حرکات موزون می گنجیدند و نه در حوزۀ تئاتر. به این ترتیب عنوان حرکات موزون تئاتر (dance theatre)، که همان نامی بود که کمپانی های آلمانی بر آثار خود نهـاده بودند، بـر این گونۀ جدیـد هنری نهاده شـد. باوش، که از دوران نوجوانی آموزش هایی در بالۀ کلاسیک و نیز حرکات موزون مدرن دیده بود، در آثار خود مقابل محدودیت هایی که این دو گونه از حرکات موزون بـه هنرمند تحمیل می کردند عکس العمل نشـان می دهد. نقطۀ شروع در آثار او تجربیات روزمره و اجتماعی بدن است که به صورت زنجیره ای از تصاویر و حرکات تجسم می یابد. به اعتقاد او «مهم نیست که افراد چگونه حرکت می کنند بلکه مهم این است که چه چیزی آنها را به حرکت درمی آورد» آنچه اهمیت دارد تکنیک، اسـتعداد، شکل و تصویر نیست بلکه روندی است که در آن انسان ها یکدیگر و نیز خودشان را کشف می کنند. حرکات روزمره ای چون راه رفتن، دویدن، افتادن، این سـو و آن سـو رفتن، خزیدن، دنبال هم دویدن، در آغـوش گرفتن دیگری و حـرکات موزون اجتماعی، از حرکاتی ا ست که «باوش» در آثار خود بسیار به کار می برد. ایفاگران حرکات موزون در اجراهای باوش چیزی را وانمود نمی کنند بلکه خودشـان را به تماشاگر نشـان می دهند. در این شکل از اجرا، ایفاگر حرکات موزون/اجراگر به مؤلف اثر تبدیل می شود. پاره هایی از داستان ها و ماجراهای شخصی اجراگران در اثر بازگو می شود. باوش با تأکید بر ساخت اثر به صورت گروهی در خلال تمرینات سؤالاتی از اجراگران خود می پرسد که اجراگران بر پایۀ آنها بداهه پردازی می کنند و با پس زدن محدودیت های روانی ذهن خود، تجربیات فردی و دغدغه های خود را بیان می کنند که همین بداهه ها پس از تکرار و تدوین، اجرا را شکل می دهند. تکرار و بازنمایی این حرکات در صحنه، کارِ باوش را به شدت با تکنیک فاصله گذاری برشت پیوند می دهد. هیچ احساسات اغراق شـده ای بر صحنه وجود ندارد و رسیدن به هم-ذات پنداری و کاتارسیس ارسطویی از راه شناخت، مدنظر نیست. تماشاگر مستقیما مورد خطاب قرار می گیرد، در لحظه تجربه می کند و در لحظه تحت تأثیر قرار می گیرد. او دیگر شاهد برداشتی از واقعیت و مصرف کنندۀ صرف احساساتی از پیش تعیین شده نیست و می تواند موقعیت خود را در مقابـل اثر انتخاب کند. اختلاف میان تماشـاگر و اجراگران به حداقل می رسد اما حذف نمی شود زیرا آنچه بر صحنه، نمایش داده می شود، نمایان است و ممکن است با واقعیت سر و کار داشته باشد اما خود واقعیت نیسـت. باوش، عناصر تصویری خاص خود را نیز به خدمت اثر و مفاهیم مورد نظر خود درمی آورد. مردانی شیک پوش با کت و شلوار و زنانی با کفش های پاشنه بلند از عناصر ویژۀ تصویری آثار او هستند. استفاده از عناصر طبیعی در فضای صحنه که حرکت کـردن در صحنه را نیز تحت تأثیر قـرار می دهد از ویژگی های آثار اوسـت. پوشـاندن زمین با کلوخ و چمـن در Le Sacre، و با برگ های مـرده در Blaubart، گل های میخـک در Nelkeen ، گِل در Victor، آب در Arien و Vollmon، ویرانه های دیواری بتنی در Palermo, Palermo، نمـک در Tanzabend ۲، انبوهـی گلبـرگ گل سـرخ در Der Fensterputzer و انبوهی چوب و شـاخه در Nur Du(Only You). چنیـن محیط هایی علاوه بر تداعی های سیاسـی که ایجاد می کنند (ماننـد دیوار برلین و زوال زندگی شـهری در پالرمو، پالرمو)، اجرا کننده را نیز در معرض خطر جسمی قرار می دهد. حیوانات زنده بر صحنه مانند مرغ ها، سگ ها، گوسفند و اسـب آبی مصنوعی نیز در کنار اشیاء و ابزار روی صحنه موانعی بر سر راه حرکات موزونندگان هستند. پینا باوش، پس از سال هـا فعالیت در زمینۀ اجراکنندگان تئاتر و دریافت جوایز متعدد بین المللی در شصت و نه سالگی بر اثر ابتلا به سرطان درگذشت.

یک سوال، چند جواب

تعامل بین المللی و تئاتر ایران

■ زهرا شایان فر

برپایی جشـنواره‌ای بین‌المللی فرصتی برای‌مـان ایجاد کرد تا با تعـدادی از کارگردانان تئاتر که تلاش‌هایـی در عرصۀ بین‌الملل داشته‌اند و کمابیش این مسیر را ادامه داده‌اند به گفت‌وگو بنشینیم و نظرشان را دربارۀ تعامل بین‌المللی در تئاتر ایران جویا شویم.

گروه‌های ثابت و سندیکای قدرتمند

جـواد نمکی، کارگـردان و بازیگر تئاتر معتقد اسـت که تعامل بین‌المللی به زیرساخت‌هایی نیاز دارد که بنیان آن، تمامی رده‌های تئاتر کشـور را در برمی‌گیرد. او همچنین می‌گوید: از منظر من، به عنوان یک بازیگر و کارگردان تئاتر که غریب به ۱۲ سال از عمرم را در فضای حرفه‌ای تئاتر گذرانده‌ام و حداقل ۶ سال، در فضای بین‌المللی با تئاتر بوده‌ام تعامل بین‌المللی تنها در صورت تعریف شرایط برقراری این ارتباط با جهان پیرامون و سـرزمین‌های مختلف این کره خاکی صورت می‌گیرد. تئاتر بین‌المللی یا داشتن ارتباطات بین‌المللی نیازمند شرایطی است که ابتدا باید درون گروه ها، در هر شـهر و شهرسـتان و در رتبه‌های مختلف تئاتری شـکل بگیرد. زمانی در صـدور فرهنگی موفـق خواهیم بود که در دانشـگاه‌ها و در سطح دانش و عرضه و سلیقۀ تولید، دارای معیارهایی باشیم. بـرای جهانی بودن باید شـرایط جهانی داشت. نمی گویم که داشتن این شرایط رسیدن به زبان مشترک یا عناصر زیبایی شناسی مشترک است بلکه در جزئیات بسیار سـاده‌ای نهفته که معمولا از فرط سـادگی فراموش می‌شـود. اینکه تئاتر چه مقوله‌ایسـت و چطور اداره می‌شود و چقدر بین مردم جدی است، هنرمندان تئاتر ما در چه فضای ذهنی و کاری قرار دارنـد، تغذیه و کارمی کنند زمانی که به تمام این آگاهی‌ها برسیم مطمئن باشید که گروه ثابت، سـندیکای قدرت‌مند در هر تخصـص تئاتری خواهیم داشـت و تئاتر امری سـامان‌یافته و سازمان‌یافته شده اسـت، آن وقت در جهان جایگاهی داریم. بدون این مسیر، حضور بین‌المللی و صحبـت از صدور فرهنگـی، زودگذر و مقطعـی خواهد بود. اینکه بـازار تئاتر داشـته باشیم و گروه‌هایی به خارج سفر کننـد و گروه‌هایی نیز برای اجرا به ایران بیایند اتفاق بسـیار خوبی است اما، تنها دو ضلـع یک امر چندوجهی را در بر می‌گیرند. در اضلاع دیگر تعامل دانشگاهی، تعامل علمی، برگزاری کارگاه‌های بین‌المللی توسط اساتید برجسته تحت عناوین برنامه‌ریزی شده قرار دارند. کارگاه‌های آموزشی مقطعی، تنها ایده‌های تزئینی را، مطرح می کنند و آن را ابتر می گذارند. اجـرای یک گروه در خارج از ایران تا زمانی که یک تبادل دنباله‌دار و برنامه‌ریزی شـده نباشـد هیچ امتیازی برای آن گروه نیست. باید از جریان‌های مقطعی در این زمینه پرهیز کرد و به برنامه‌ریزی طولانی مدت پرداخت. تعامل از زنجیره‌ای شـروع می‌شود که بخش بزرگی از آن در داخل کشـور گسترده شـده است. بخشی هدف‌مند کردن معنوی اندیشه‌های برنامه‌ریزی شده و بخش دیگر نیز به جرات بیش‌تر در برنامه‌ریزی مالی باز می‌گردد.

فاصله از تعامل دوسویه

محسن حسینی، کارگردان وبازیگر تئاتر در مجالی کوتاه دیدگاه آماری نسبت به حضور بین‌المللی گروه‌ها در خارج از ایران و دعوت از گروه‌های خارجی اشاره کرده و می گوید: به اعتقاد من تاکنون در هیچ جشنواره معتبر خارجی حضور پیدا نکرده‌ایم. اینکه گروهی در یک تئاتر شهر کوچک، اجرا داشته باشد با آنچه از تعامل دو سویه مدنظر است فاصله دارد. گروه‌های بزرگ و صاحب نام تئاتر هم به راحتی با شرایط کشور ما تطبیق پیدا نمی کنند.

ضرورت طراحی مکانیزم هدف‌مند

محمـدرضا کوهسـتانی، کارگردان جوان تئاتـر، نیز بر ضرورت مکانیزم هدف‌مند در ارتباط بین‌المللی تئاتر تاکید می کند و می گوید: در یک تعامل، رفت و آمد گروه‌های تئاتری وجود دارد که در این زمان هنوز برای آن مکانیزم هدف‌مندی طراحی نشده است. نه گروه‌هایی که برای اجرا در خارج از ایران سفر می کنند از کیفیت لازم برخوردارند و نه بر اسـاس برنامه‌ای هدف‌مند و از پیش طراحی شده این سفرها برایشـان برنامه‌ریزی می‌شود. بخشـی از اتفاقات بین‌المللی نیز به صورت کاملا شخصی شکل گرفته‌اند و افراد بر اساس روابط، آشنایی و تحصیلات خود، دست به این اقدم می‌زنند.

پیشـنهاد من این اسـت که اعزام‌ها بر اساس یک سامان‌دهی از نمایش‌های تولید شـده در طول یک سـال، سطح کیفی اثر، شیوه خاصـی که معرفی می کننـد و آبرویی که می تواند برای کشـور در یک جشـنوارۀ معتبر جهانی کسـب کند انجام شـود. از حضور در جشنواره‌های دست چندم بپرهیزیم. متاسفانه چنین دغدغه‌ای کم‌تر در مسئولان دیده می‌شود.

وقتی مکانیزم مشـخصی وجود نداشـته باشد، هیچ شناختی از جشنواره‌های معتبر نیز وجود نخواهد داشت و می‌بینیم که گاه، گروهی با استفاده از روابط خود، برای شرکت در یک جشنواره دست چندم از حمایت برخوردار می‌شود اما گروهی دیگر حتی اگر جشنواره‌ای معتبر آن را دعوت کرده باشد، از این امکان بی‌بهره می‌ماند.

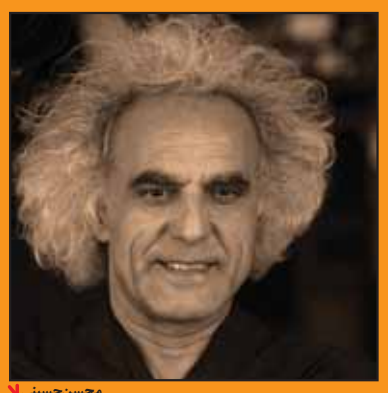
در جشنوارۀ امسال تنها چند اجرای خارجی دیدم و از آنجا که به خوبی می‌دانم که مکانیزم انتخاب در این حوزه چقدر سخت است، بر اجراها خرده نمی گیرم. در این شرایط قضاوت کردن اقدام منصفانه‌ای نیست.

جای خالی فرهنگ ایرانی

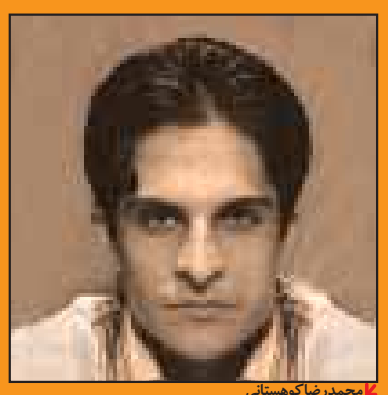
قطب‌الدیـن صادقی، کارگردان و مدرس تئاتر، به ارزیابی شرایط موجود در این حوزه پرداخته و می گوید: به نظر من گروه‌هایی که در شکل دولتی به جشنوره‌های خارجی اعزام می‌شوند اغلب رنگ و بویی از تئاتـر ایران ندارند. ادای تئاتر فرنگی و شـبه‌تجربی را در می‌آورند که دراماتورژی، شـخصیت‌پردازی نداشته و تنها بر حرکت و تصویر استوار شده‌اند. اغلب موارد هم افرادی به عنوان نمایندۀ ایران در این جشـنواره‌ها حضور پیدا می کنند که نه در خارج تحصیل کرده‌اند و نه بسـتر پدیداری چنیـن تئاترهایی را می‌شناسـند. تنهـا دنبال یـک ارتباط حسی با تئاتر جشنواره‌ای دنیا می گردند. نمایش‌هایی کـه به عنوان نمایندۀ ایران اعزام می‌شوند باید از فرهنگ ایران ناشی شده باشند و فرهنگ ایرانی را به نمایش بگذارند و بازتاب دغدغه‌های ما باشند تا نماینده‌ای شایسـته، به شمار روند. فکر نمی کنم حتی به جشنواره‌های معتبری نیز راه یافته باشـیم. اگر ایـن طور بوده انتخاب‌های‌مان مشـکل داشـته است. مثالی می‌زنم؛ در «جشـنوارۀ کارتاژ» که به تئاتر اسـطوره‌ای می‌پردازد، گروهی دانشـجویی سـفر کرد که اقتباسـی از نمایشـنامۀ «یک نوکر و دو ارباب» را که برای لاله‌زار آدابته شـده بود را کار کرده بودند. در چنین انتخابی نه ضرورت تئاتر ملی، نه چشـم انداز جهانی و نه پژوهش وجود دارد.

بـرای بررسـی آثـاری که بـه ایران دعـوت می‌شـوند و تاثیر آن بـر دانش آکادمیک نسل آینده نیز تنها به جشنواره بیست‌ونهم نگاه می‌اندازم. تا به امروز تنها یک نمایش دیده‌ام کـه رویکرد تجربی کاملی داشـت. نمایشی که از نظر تولید و محتوا و ارزش‌های زیبایی‌شناسانه فقیر باشد نمی‌تواند تاثیری داشته باشد و افق فرهنگی ما را بیشتر کند. باید آثاری دعوت شوند که دانشی به نسل جوان بیاموزد. حتی اثر تجربی، باید در نوشتار یا کارگردانی، بازی یا طراحی یک تجربۀ عظیم باشـد. اجرای دیدم که سه دقیقه آن قابل دیدن بود و بعد مرتب آن سه دقیقه تکرار می‌شد و از سویی دیگر کپی دست هجدهمی از یک اجرای «بارابا» در سال ۴۰ سال پیش به شمار می‌رفت. من آن اجرای اصلی را دیده‌ام و می‌توانم صدها عکس از آن در کتاب‌هانشان‌تان بدهم. یکی از چهار افق تعامل بین‌المللی به شناخت تئاتر جهـان و تئاتر روز جهان باز می گردد. چرا حضور یکی از سـه کارگردان بزرگ تئاتر آلمان باید با نمایشنامه‌خوانی تمام شود؟ یا باید یک اثر کارگردانی شده می‌آورد و یا اصلا نمی‌آمد. نمایشنامه‌خوانی چه چیزی به جوانان ما می‌آموزد؟ هیچ‌گاه در هیچ کجای جهان تئاتر حرفه‌ای برای جشـنواره‌ای تعطیل نمی‌شود چون جشنواره‌ها برای به‌دست آوردن تکنیک‌ها و تجربیات هنری طراحی می‌شوند.

جواد نمکی



محسن حسینی



محمدرضا کوهستانی

قطب‌الدین صادقی

عکس‌نگاری

اجرای نمایش «آنتی آنتیگونه»
به کارگردانی تینو صالحی

اجرای نمایش «بدر به ما ادری»
به کارگردانی محمد عسگری

اجرای نمایش «کمدی استشمامات»
به کارگردانی میثم عبدی

اجرای نمایش «گرهی در تار و پود یک نقش»
به کارگردانی مانلی حسین پور

اجرای نمایش «شن»
به کارگردانی کتایون حسین زاده

اجرای نمایش «مرثیه خواب»
به کارگردانی محمد حاتمی

گفت و گو با جلال تجنگی، مدیر اجرایی جشنواره

ثمر روزهای پر تلاش

■ علیرضا سعیدی

هماهنگی بخش‌های مختلف ستاد اجرایی جشنواره، رسیدگی به اموری که حضور دبیر جشنواره در آن نیازی نیست، رسیدگی به امور واحدهای مختلف تالارهای نمایشی در رابطه با جشنواره و بسیاری از موارد دیگری که در برگزاری هر جشنواره‌ای می‌تواند یاری‌دهندهٔ دبیر جشنواره باشد از جمله وظایفی است که مدیر اجرایی هر جشنواره‌ای در انجام آنها تلاش می‌کند.جلال تجنگی از دستهٔ همان افرادی است که ستاد اجرایی جشنواره‌های مختلف تئاتر فجر در طول این سال‌ها از حضور صمیمانه و پر کار وی استفاده کرده و اتفاقا در همین بخش نیز از موفقیت‌های چشم‌گیری بهره برده‌اند. درست در زمانی که رتق و فتق امور جایگزینی نمایش «۲۴» به جای نمایش «لافکادیو» از روسیه؛ که به دلیل نرسیدن به پرواز موفق به حضور در ایران نشد، در ستاد اجرایی جشنواره شکل بسیار پرکاری را به ستاد جشنواره داده بود با جلال تجنگی گفت و گوی کوتاهی داشتیم که می‌خوانید.

■قالب‌های کلیشه‌ای مصاحبه‌های این چنینی ما را به این نکته هدایت می‌کند که از شما دربارهٔ روند فعالیت‌های مدیریت امور اجرایی جشنواره پرس‌وجو کنیم.

درست با آغاز جشنواره است که وظایف مدیر اجرایی جشنواره و همه فعالیت‌هایی که تا زمان شروع، جشنواره بر انجام آن تلاش کرده ثمره خود را به تماشاگران و گروه‌های اجرایی نشان می‌دهد و امیدوارم در این دوره از جشنواره تلاش شبانه روزی من و همکارانم در تالارهای نمایشی به بهترین شکل ممکن اتفاق افتاده باشد.

■اصلی‌ترین مانع یا مشکلی که در طول فعالیت‌تان در دبیرخانه جشنواره داشتید چه بود؟

ببینید! در برگزاری هر جشنواره‌ای تمام تلاش این است که هیچ مشکلی در هیچ بخشی به وجود نیاید و به نظر من برگزاری هر جشنواره مانند مراسم جشن عروسی است که همه چیز از قبل برنامه‌ریزی شده و همه خود را آمادهٔ فرارسیدن روز مراسم می‌کنند تا برنامه‌ریزی‌ها شکل اجرایی به خود بگیرد و به بهترین نحو ممکن، برگزار شود. اینکه نام مجلس عروسی را با جشنواره تطابق می‌دهم به خاطر این مساله است که در مجلس عزا هیچ‌چیزی از پیش تعیین شده نیست و همین، موجب می‌شود که تمامی کارها از آشفتگی‌های فراوانی برخوردار باشد و اینچنین است که کار ما و اهمیت آن، پیدا می‌شود.

در مورد مشکلات نیز باید به این نکته اشاره کنم که مسالی وجود دارد از قبل پیش بینی نشده و ما به عنوان ستاد اجرایی جشنواره باید در رفع آن تلاش کنیم به عنوان نمونه همین مشکلی که برای گروه «لافکادیو» به وجود آمد و باعث شد تا ما هرچه زودتر نسبت به جایگزینی آن اقدام کنیم در ردیف همان مشکلات پیش‌بینی نشده‌ای است که در لحظه، برای

ستاد اجرایی جشنواره مشکل‌آفرینی می‌کند. اما قاطعانه و فارغ از هر گونه دغدغه شخصی می‌گویم که ستاد اجرایی بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر در تمام روزها حضور فعالانه‌ای داشته و اجازه نداده که هیچ مشکلی بدون راه حل باقی بماند و امیدوارم این روند تا آخرین روز جشنواره ادامه داشته باشد.

■به عنوان یک هنرمند و دانش‌آموختهٔ تئاتر و نه یک مدیر، سطح کیفی جشنوارهٔ بیست و نهم را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

به نظر من نقطه قوت جشنواره امسال برگزاری طولانی مدت بود، آن‌هم نه فقط برای پر کردن کارنامهٔ کاری دبیر جشنواره این مسئله باعث شد جشنواره در یک فضای مناسب کاری فرصتی بیش‌تری برای آشنایی تئاتر با مردم داشته باشد و با اینکه بخش صحنه‌ای مانند سال‌های قبل برگزار شد اما همین که دبیرخانه جشنواره از ۱۶ بهمن بیش از دوهفته درگیر جشنواره بود نکته بسیار پراهمیتی است که در آینده تاثیرات خودرا به یادگار خواهد گذاشت.

شکل جدید تبلیغات جشنواره، انتشار پیش جدول جشنواره بیست روز قبل از برگزاری، نحوهٔ حضور آثار خارجی از نکات جالب توجه جشنوارهٔ امسال بود که بدون هیچ دغدغه‌ای باعث برگزاری یک جشنواره متفاوت و مثبت شد.

■ نحوه توزیع بلیت در برگزاری هر جشنواره‌ای یکی از فعالیت‌های پردغدغه و وقت‌گیر ستاد اجرایی جشنواره است و به طور حتم مشکلاتی را نیز برای مردم و دانشجویان تئاتر به وجود می‌آورد. آیا در جشنوارهٔ امسال مشکلاتی در زمینه توزیع بلیت داشتید؟

ما تمام تلاش خود را انجام دادیم که توزیع بلیت در جشنواره امسال با شکل منظم‌تری انجام گیرد و آنطور که ما بررسی کردیم نحوهٔ فروش بلیت در جشنوارهٔ امسال تا حدی منظم‌تر از سال‌های گذشته بوده اما برای دانشجویان عزیزی که به هر دلیلی نتوانستند بلیت نمایش‌ها را تهیه کنند برنامه‌ای داشتیم که امیدوارم تجربهٔ خوبی برای سال‌های بعد باشد. ما در این دوره با تعاملاتی که با خانه تئاتر دانشگاهی داشتیم، توزیع بلیت دانشجویان را به این نهاد واگذار کردیم و البته می‌دانیم که تجربهٔ اول به قطع یقین با مشکلاتی نیز همراه خواهد بود اما حتم دارم در سال‌های بعد، این شیوهٔ توزیع با رضایتمندی دانشجویان همراه خواهد بود.

همچنین علاوه براینکه با خانه تئاتر هم تعاملاتی در زمینهٔ توزیع بلیت داشتیم اما؛ تلاش کردیم تا به هنرمندانی که به هردلیلی با خانه تئاتر در ارتباط نیستند خدماتی را به جهت توزیع بلیت ارائه دهیم زیرا این وظیفهٔ ماست که هرآن‌چه در اختیار ماست را به گروه‌های نمایشی تقدیم کنیم.

■ونکته آخر؟

نکتهٔ آخر اینکه اگر من در این مدت برخورد تندی با هنرمندان و مراجعان محترم داشتم از آنها عذرخواهی می‌کنم و امیدوارم کمبودهای کاری جلال تجنگی را ببخشند.

دور دنیا

جشنواره بین‌المللی کمدی ملبورن- استرالیا

نگار خان بیگی: جشنوارهٔ بین‌المللی کمدی ملبورن، سومین جشنوارهٔ بزرگ دنیا پس از جشنواره «فرینج» در «ادینبورگ» و جشنواره «فقط برای خنده» در مونترال است و به عنوان بزرگ‌ترین رویداد فرهنگی استرالیا شناخته می‌شود. این جشنواره در سال ۱۹۸۷ م. شکل گرفت که به صورت سالیانه طی چهار هفته در شهر ملبورن برگزار می‌شود. زمان برگزاری آن معمولا ماه آوریل بوده ولی در سال‌های اخیر افتتاحیهٔ آن از اواسط تا اواخر مارچ در نوسان بوده است. تالار شهر ملبورن از اوایل دههٔ ۹۰ به عنوان مرکز برگزاری جشنواره در نظر گرفته شده ولی جشنواره تنها به آنجا محدود نشده و سراسر شهر ملبورن تبدیل به مکانی برای این هنرنمایی می‌شود. صدها هنرمند داخلی و خارجی در این جشنواره حاضر می‌شوند. در نخستین سال برگزاری جشنواره، ۵۶ برنامهٔ مختلف به اجرا درآمدند. از گروه‌هایی که در آن سال به هنرنمایی پرداختند می‌توان به Doug Anthony All Stars (یک گروه کمدی موزیکال) و Gerry Connolly (کمدین) اشاره کرد. در سال ۱۹۹۹ تعداد این گروه‌ها به ۱۲۰ رسید و در سال ۲۰۱۰ حدود ۳۶۹ نمایش و ۴۹۴۷ پرفورمنس از اقصی‌نقاط جهان در این جشنواره به اجرا درآمد و نزدیک به ۵۰۸ هزار نفر از آن بازدید کردند.

بنیان‌گذاران جشنواره «بری همفری» نویسنده و کمدین استرالیایی و «پیتر کوک» نویسنده و کمدین انگلیسی بوده‌اند. ایدهٔ اصلی برگزاری جشنواره به اوایل دههٔ ۸۰ و شخصی به نام «جان پیندر» مربوط می‌شود. در سال ۱۹۸۶ او سازمان گردش‌گری را متقاعد کرد تا با سفر به جشنواره‌های کمدی در سراسر جهان بروند و با آنها آشنا شوند و امکانات برگزاری چنین جشنواره‌ای را بسنجند. پیندر، به این نتیجه رسید که «ملبورن» ظرفیت‌های برگزاری چنین جشنواره‌ای را دارد و پس از بازگشت گزارشی به دولت مرکزی فرستاد و نظر مثبت آنها را جلب کرد. سال بعد، نخستین جشنوارهٔ بین‌المللی کمدی ملبورن برگزار شد. پیتر هلیار، کمدین استرالیایی، دربارهٔ این جشنواره می‌گوید «اجرا در جشنوارهٔ ملبورن برای کمدین‌ها جذاب‌تر از ادینبورگ است زیرا در آن جشنواره رقابت شدیدتری برای جلب نظر مخاطبان وجود دارد در حالی که فضای حاکم بر جشنوارهٔ ملبورن بسیار صمیمانه است. سیمون فانشاو، روزنامه نگار استرالیایی، این جشنواره را با این کلمات توصیف می‌کند «صمیمی، با فضایی دوستانه و به دور از هرنوع تنش و هیجان. بخش اصلی نمایش‌های به اجرا درآمده در این جشنواره stand-up کمدی و نمایش‌های کاباره‌ای است. علاوه بر این، نمایش موزیکال، بداهه‌پردازی و انواع نمایشگاه‌ها نیز در طول مدت جشنواره به اجرا درمی‌آیند. متوسط قیمت بلیت جشنواره ۲۲ دلار است و این امر امکان تهیهٔ بلیت برای قشر زیادی از افراد را امکان‌پذیر می‌سازد. از مهم‌ترین اهداف برگزاری این جشنواره، می‌توان به ایجاد فضایی برای هنرنمایی کمدین‌های استرالیایی و تجلیل از آنها و ترغیب کمدین‌های سایر کشورها برای حضور در استرالیا اشاره کرد. اختتامیهٔ جشنواره همه ساله با اعطای جوایزی به برجسته‌ترین آثار برگزار می‌شود. باارزش‌ترین این هدایا جایزه «بری» است که به بهترین نمایش تعلق می‌گیرد. فرودگاه ملبورن، حامی مالی جایزه‌ای دیگر است که به بهترین شرکت کننده در جشنواره که برای نخستین بار در آن حضور یافته اهدا می‌شود. این جایزه سفر به «جشنوارهٔ کمدی بریگتون» است که در انگلستان برگزار می‌شود. جایزه «گیبوی طلایی» که نامش از کمدین محبوب استرالیایی «لیندا گیبسون» گرفته شده است به برجسته‌ترین تولید داخلی که در آن به ایدهٔ هنرمندبیش‌تر از حواشی اقتصادی پرداخته شده است تعلق می‌گیرد. جدیدترین عنوان جایزهٔ اهدایی در این جشنواره با نام «انتخاب کارگردانان» است که از سال ۲۰۰۵ به بهترین اثری که از سایر جایزه‌ها، بی‌نصیب مانده است اهدا می‌شود. میشل لونیگ، از سال ۲۰۰۶ مسئول طراحی پوستر و سایر متعلقات جشنواره است. بیست‌وپنجمین دور این جشنواره در تاریخ ۳۰ مارچ تا ۲۴ آپریل ۲۰۱۱ برگزار خواهد شد. مهلت ثبت نام برای این دوره از جشنواره به پایان رسیده است اما برای حضور در دوره‌های بعدی می‌توانید به سایت جشنواره مراجعه کنید.

ارتباط با جشنواره:

info@comedyfestival.com.au
Melbourne International Comedy Festival
Exhibition Street 240
(above Comedy Theatre)
Melbourne Victoria 3000
Australia

طرح: فرشاد آل خمیس

داریوش مهرجویی

داریوش مهرجویی، کارگردان صاحب نام سینمای ایران امروز نمایشنامه درس نوشته اوژن یونسکو را در تماشاخانه ایرانشهر روی صحنه می برد. درس، روایت یک معلم و شاگرد است. معلم تلاش دارد کلمه چاقو را به شاگردش بیاموزد اما سرانجام به ضرب چاقو او را به قتل می‌رساند. درست همان‌طور که اوژن یونسکو به ضرب معناباختگی، زبان را به قتل می‌رساند...

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

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

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، محسن حسن زاده، ایثار ابومحبوب
تحریریه: زهرا شایان فر، نگار خان بیگی، مائده ملاآقایی، سارا فعلی، تارا فاتحی ایرانی، آرتمیز نیازی، شکوفه آروین، فروغ رستمی شکوه، صادق رشیدی
صفحه آرا: حمیدرضا خاتونی
عکاس روزنامه: مانی لطفی زاده
گروه عکس: حسین اینانلو، میلاد پیامی، مهدی حسنی، رئوفه رستمی، سارا ساسانی، سمانه غلام نژاد، رضا موسوی، عاطفه متحیر آرانی، احمد نشان
مترجم: آران قادرپور، علی عامری، آسیه مبین
حروف نگار: سمیه السادات قاضی، محدثه سبزعلی
ویراستار: ناصر حبیبیان
مدیر فنی 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، مرتضی اتابکی، 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**

سلسله یادداشت‌های خواجه پامچال بور بور-۹

«روباه مکار، طمع کار»

از دیرباز گفتن و پند دادن و استحصال نتایج عبرت آموز، از زبان و از طریق حیوانات، بسیار معمول و مُد بوده است. به نحوی که شما در هیچ تمدنی و در هیچ فرهنگ مکتوبی نیست که سرک بکشید و چند کتاب قطور با رسم‌الخط و زبان جوراجور نبینید که در آن قصه‌ها از زبان حیوانات یا دربارهٔ آن‌ها نباشد. همیشه یک مشت جَک و جانور با یک صفت متعاقب، وجود دارد و در آن داستانی نهفته است که انسان از شنیدن آن باید پیام اخلاقی بگیرد (و اگر دلش نخواست نگیرد و به همان ذات خواندن یا نوشتن قصه اکتفا کند) آری دوستان مطلبی را که به عرض رساندم شوخی نگیرید. چرا که بر پایهٔ این اصل برای اولین بار ما ایرانیان بودیم که به وجود یک رابطهٔ پیچیده و ارگانیک بین عالم حیوانات و تئاتر برای کودکان پی بردیم. همان‌طور که می‌دانید ما دست کم دو کتاب گردن کلفت در ادبیات‌مان داریم که از سر تا ته در ذکر و در احوال جانوران سیر می‌کند. یکی «مرزبان نامه» و دیگری «کلیله و دمنه». حالا این چه ربطی به تئاتر دارد؛ عرض می‌کنم. بنابر روایات و اقوال شفاهی و همچنین منابع متعدد تاریخی که بنده در چند مکان گوناگون با آن‌ها برخورد کرده‌ام، اولین کوشش‌ها برای اجرای تئاتر کودک در ایران، یا همان اولین جرقه‌ها، از همین داستان حیوانات نشات می‌گیرد. می‌دانید که کودکان برای حیوانات بیش‌تر از انسان‌ها، احترام قائل‌اند. به هر حال خودتان هم (البته اگر تا الان بزرگ شده‌اید) بنابر مقتضیات، روزگاری کودک بودید و می‌فهمید، چه می‌گویم. بنابر فرضیهٔ اینجانب، بچه‌های قدیم، بنابر امراضی مانند زردی و گوش درد و امثالهم، شب‌ها نمی‌خوابیدند و یک کله تا پاسی از شب وَق می‌زدند. ونگ ونگ ایشان، گاه باعث می‌شد، پدر خانواده سر به بیابان بگذارد یا در بهترین حالت سر خود را به دیوار بکوبد، که این کار موجب خسارت فراوان به دیوار منزل می‌شد. (چون سر پدران قدیم به استناد کتب متعدد زیست شناسی، بسیار محکم بوده است). باری تنها راه حل، سرگرم کردن کودکان و پرت کردن حواس و فکر آنها، از درد جانکاه بوده است. گاهی هم بوده که کودک لوس بوده و همین‌طور الکی حوصله‌اش سر می‌رفته. پدری هم داشته که اهل لی‌لی به لالا گذاشتن بوده و به همین دو علت، پدرها شروع کرده‌اند به ادا و اطوار درآوردن برای کودکان‌شان.

و چون قباحت و بدآموزی دارد، آدمیزاد ادای کسی مانند خود را در بیاورد (علی‌الخصوص برای والدین) پدران دیواری کوتاه تر از جانوران پیدا نکرده و شروع به تقلید صدا، رفتار و سکنات آنها کرده‌اند. بعدها هم در کمال نامردی برای خودشان بریده‌اند و دوخته‌اند و به هر کدام، حسب‌الحال یک صفت انسانی داده‌اند. روباه بدبخت را مکار گفته‌اند و خرگوش را باهوش و شیر را شجاع... مگر خر بیچاره که اسم‌اش، همان صفت‌اش است و لازم به هیچ توضیح اضافه ندارد. همین که بگویی خر، همه حساب کار را می‌کنند و تا آخرش را می‌خوانند. بگذریم. از اینجا رابطهٔ تنگاتنگ و همکاری تاریخی کودکان و حیوانات آغاز می‌شود. و از آنجا که تقلید، یکی از ملزومات تئاتر بوده، تقلید حیوانات، از همان ابتدا گونه‌ای را تعریف کرده تحت عنوان «تئاتر کودک» جوری که انگار تبدیل به یک قانون نانوشته شده است. «ابوجاسک جاجیم باف» از بزرگان این عرصه، که به نوعی او را پدر تئاتر کودک می‌دانند و در قرن هفتم می‌زیسته و بنابر قول تذکره نویسان، پدر ۱۴ اولاد بوده است، در کتاب خود «روباه مکار، گرگ طمعکار» می‌نویسد: و بدان که کودکان را میل عمیقی با خر و اشتر و روباه و کرگدن است. و هر چه بتوانی بهتر از ایشان تقلید کنی، ایشان زودتر بخوابند و تو یک دم بیاسایی. باید که داستان داشته باشی و هنرت را در قالب داستان عرضه کنی. و بدان که من «کلیله و دمنه» یا «مرزبان نامه» را پیشنهاد می‌کنم. «ابوجاسک» که در این کتاب تجربیات مستقیم خود را شرح می‌دهد، شرح می‌دهد «باستی در انتخاب صحیح حیوانات بکوشی. من در طول این سالیان که ۱۴ اولاد بزرگ کرده و تحویل اجتماع داده‌ام به ۶ جانور رسیده‌ام که حرف ندارند و تقلیدشان، مَلَس است و تکرار رفتارشان ساده است و کودکان هم بسیار آنها را خوش ندارند، این پنج جانور به ترتیب اولویت؛ خر، بز، روباه، شیر، گرگ و خرگوش نام دارند. باقی جانوران هم خوب‌اند، اما کارکرد این ۶ تا را ندارند. البته می‌توان در موارد ساختارشکنانه از آنها سود جست. لازم به ذکر است که داستان مستطاب «بزبز قندی» از نوشته‌های همین جناب «ابوجاسک» است.

از همسر وی نقل شده که تمام ۱۴ فرزندشان، به تمامی، از این نمایش‌ها لذت می‌برده‌اند، ابوجاسک این قابلیت را داشته که توامان بَع بَع کرده و دو انگشت بر سر گرفته و بخواند:

منم منم بزک زنگوله پا/منم منم بزک زنگوله پا // چهار تا سم‌ام رو زمین/دو تا شاخ‌ام رو هوا.

و سپس به طرفه العینی تغییر هویت به حیوانات به همین جا محدود نمی‌شود. او توانست نتیجهٔ اخلاقی را هم برای فرزندانش در تمام نمایش‌های شبانه، نهادینه کند. او حتی با اعتقاد به مشارکت کودکان در روند نمایش، به نوعی «اینتر اکتیو» را هم پایه گذاری کرد. تاریخ نام این مرد را برای سال‌ها به تاریکی سپرده بود و من گردِ غبار از وی روبیدم. او در بخش دیگری از کتاب خود می‌گوید «کار کردن برای کودکان برای من از هر لذتی بیش‌تر است و من این کار را تا آنجا خوش دارم که شب‌ها، علاوه بر فرزندانم، فرزندان تمام محل، در منزل ما تجمع کرده و اطوار مرا تماشا می‌کنند.» ابوجاسک در بخش دیگری اشاره می‌کند که «از تقلید صرف صدای حیوان باید گذشت و با زبان انسان به جای او سخن کرد. البته پند و نصیحت غیرمستقیم هم ضرورت دارد.» او سپس چند نکته را در این زمینه ضروری می‌شمارده «اینکه روباه را همیشه، کار بگیرید، زیرا که، بی‌پدر، مرتب به مرغدانی‌های اهالی حمله ور می‌شود. خر را همیشه خر و گرگ همیشه باید شکست بخورد. فرمول نهایی ادانیست که گیاهخواران همیشه پیروز باشند، و گوشت خواران همیشه شکست بخورند. ابوجاسک می‌کوشد با این تحریف بزرگ و دروغ شیرین، کودکان را به تحقق ناممکن، امیدوار کند. اما به هر حال بچه‌ها، بزرگ می‌شوند و این دل‌خوش کنک‌ها، زیاد پایدار نمی‌ماند. میراث ابوجاسک برای هزاران سال دست نخورده و بکر، اکنون به ما رسیده و ما بی هیچ تغییری، تمام قواعدی که او برای نمایش کودک ترسیم کرد را، به کار می‌بریم. بی‌آنکه بدانیم، صاحب این سبک کیست؟ من این مقاله را به وی اختصاص دادم تا چهرهٔ ماندگارش را به شما بشناسانم. تا بدانید ابوجاسک، در حقیقت پدر تئاتر کودک است. آسمان هنر ایران، از این ستارگان در محاق بسیار دارد. «ابوجاسک» یکی از آنهاست. باشد کسانی پیدا شوند که تحقیقات این دامنه را افزایش داده و مطالب بیش‌تری ازو در دل تاریخ بیابند. تا من هم بروم سراغ یکی دیگر.